Andere Abtheilung,
Von
Der vollkommenen Wissenschafft
Des
GENERAL-BASSES.

Das I. Capitel.
Von
Theatralischen Resolutionibus der Dissonantien.

§. 1.

Bis hieher ist vor Anfänger geschrieben worden: Nunmehro aber haben wir mit denenjenigen zu thun, welche allbereit die gehörig bezifferte General-Basse ohne grosses Besinnen accompagniren, und sich hierinnen mit Wahrheit einiger Perfection rühmen können. Denn ohne dieses Præsuppositum werden folgende Capitel einen Lehrbegierigen theils schwer zu verstehen, noch schwehrer aber zu practiciren seyn.

§. 2. Gleichwie nun die General-Bässe in Kirchen-Sachen, Sonaten, und sonst bey allen Gelegenheiten, wo gar keine Vocal- und Instrumental-Stimme zugleich über dem Basse stehet, jederzeit mit gehörigen Signaturen sollen (a) und pflegen bezeichnet zu werden: Also ist es hingegen mit

(a) Man müste sich denn auf die Kunst und das Gehör eines erfahrnen Accompagnisten rechtschaffen zu verlassen wissen. Wiewohl es demnach bey schwer und extravagant gesetzten Sachen nicht allzeit so gar richtig abgehen kan.

dem Cammer- und Theatraliſchen Stylo gantz anders beſchaffen. Denn da werden uns Arien, Cantaten, Opern, Inſtrumental-Solo, Duett &c. vorgeleget, da all'ordinaire über dem Baſſe keine Ziffern zu finden ſeyn, ſondern man ſelbige aus der partitur, ja meiſt aus einer eintzeln darüber geſchriebenen Stimme extempore heraus ſuchen, und das übrige nach der Kunſt und dem Gehöre gleichſam errathen muß. Von dergleichen unbeziffer-ten General-Bäſſen iſt hier die Rede. Weswegen wir nunmehro der Theatraliſchen Compoſition näher treten, und einen Lehrbegierigen deroſelben beſondere Sätze und Gänge vorhero erklähren müſſen, ehe wir mit Nutz zur würcklichen Praxi des Theatraliſchen Accompagnementes ſchreiten.

§. 3. Es iſt nichts gemeiners, als daß man den Stylum Theatralem blamiret, er obſervire keine Regeln, und verfahre man mit denen Diſſonantien und derſelben ſchönen reſolutionibus nicht fundamental. Wir wollen aber allhier ſolcher Leute Unwiſſenheit deutlich zeigen, und beweiſen, daß dieſer Stylus gar fundamentale, und zugleich weit künſtlichere und ſchönere Reſolutiones Con-& Diſſonantiarum habe, als der regulirteſte antique ſtylus ſelbſt. Und weil dieſes eine Materie iſt, welche heut zu Tage bey denen meiſten, ja auch ſo gar (welches zu verwundern) bey ſonſt berühmten Componiſten und groſſen Contrapunctiſten (*) annoch inter terras incognitas, oder unter die unbekandten Länder gehöret, da doch gleichwohl die Fundamenta des gantzen Theatraliſchen Styli darauff beruhen: ſo hoffe, es werde manchen ein Gefalle geſchehen, wenn wir dieſe ſo nützliche Materie (darinnen man keinen Vorgänger weiß) allhier gründlich zu unterſuchen, uns bemühen.

§. 4. Die Alten haben uns mit dem Stylo gravi, oder ſo genanten Alla breve die erſten Regeln einer legalen Reſolution der Diſſonantien erfunden, welches allerdings was ſchönes, und fundamentales iſt. Allein gleichwie in allen Künſten die Inventa der Alten nach und nach raffiniret, verändert und vermehret worden: alſo iſt es auch mit gedachten Reſolutionibus des Styli gravis ergangen. Man wurde gleichſam überdrüßig, die Diſſonantien immer nach einer Leyer vorher zu binden, und nachgehends (nach der

(*) Solten ſie auch noch ſo viel mächtigen Potentaten gedienet haben.

der meisten Arth) per gradum unter sich zu resolviren, welches bey unserer Zeiten eine Sache ist, die man noch wohl einen kleinen musicalischen a. b. c. Schützen ohne grosses Kopffbrechen beybringen kan. Dahero fienge man endlich an, den Stylum zu verändern, die musicalischen Sätze mit mehrer Freyheit zu verkehren, und insonderheit die ligaturas & resolutiones dissonantiarum nach Anleitung der Natur (welche in allen Künsten die beste Lehrmeisterin ist) auf allerhand Arth theils zu variren, theils vor und nach der resolution die Stimmen zu verwechseln, wie wir unten weitläufftige Exempel sehen werden. Dergleichen Verwechselung der Stimmen, oder Verwechselung der Harmonie (nach der bekandten Arth zu reden) ist nun sonderlich nach Erfindung des Theatralischen Styli auf das höchste und gleichsam ad excessum getrieben worden, weil immer einer dem andern es in solchen Neuigkeiten, und vermeinten Libertæten zuvor thun wollen, ohne zu wissen, warum? oder aus was Fundament solches geschehen könne?

§. 5. Wollen wir nun den Stylum Theatralem ins reine bringen, das Solide behalten, und das ungegründete verwerffen, so müssen wir auf das wahre Fundament gehen, und vor allen andern principiis zu einer Haupt-Regel setzen: **Daß ordentlicher Weise kein, in Dissonantien bestehender Theatralischer Satz oder Gang vor richtig passiren könne, wo nicht zugleicheine legale Resolution der Dissonanz darauff erfolget,** es geschehe nun solches vor oder nach der Verwechselung der Harmonie, in der obern-mittlern-oder untersten Stimme. Hält der Satz diese Probe, so ist er fundamental: wo nicht, so ist er allerdings verdächtig, und ohne grosse raison nicht zu approbiren. Damit wir nun sehen mögen, wie unzehlige schöne und künstliche Verwechselung der Harmonie unser Theatralischer Stylus habe, die alle theils besagte Probe halten, theils auf andere dergleichen sichere principia gegründet seyn, so wollen wir allhier folgende Puncte nach der Reihe durchgehen, und zeigen:

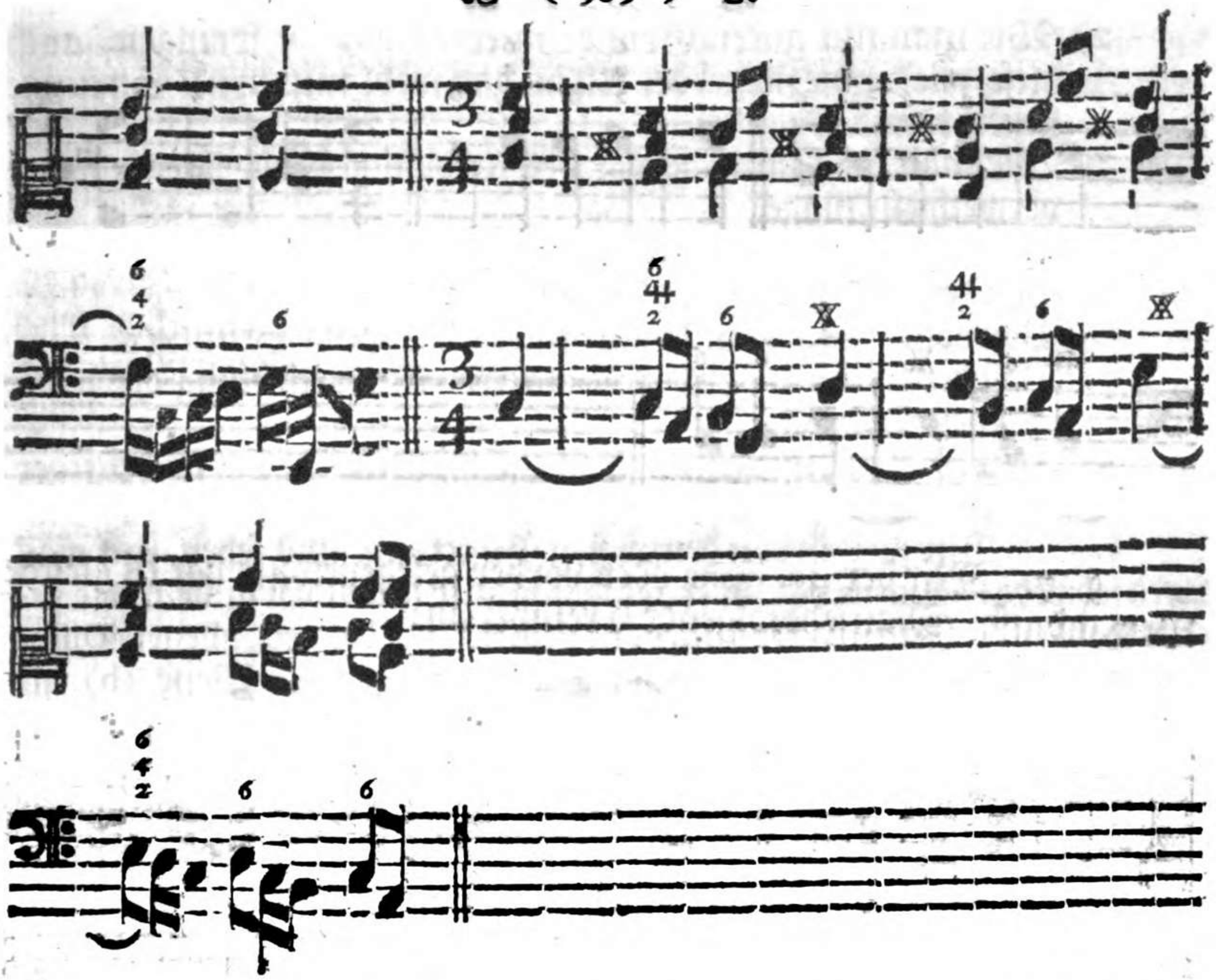
1) Wie jedwede Dissonanz vor ihrer Resolution könne, und möge variret werden.

2) Wie man mit guten Grunde in eine Diſſonanz ſpringen, auch dieſe, wieder die Regel der Alten, gar wohl mitten im Sprunge ſtehen könne.
3) Wie man die Harmonie vor der Reſolution der Diſſonanz ſicher verwechſeln möge.
4) Wie dergleichen Verwechſelung bey der Reſolution ſelbſt geſchehe.
5) Von der Anticipation des Tranſitus im Baſſe.
6) Von der retardation und Anticipation der obern Stimmen.
7) Von der reſolution der Diſſonantien bey Verwechſelung der muſicaliſchen Generum.
8) Von einigen dunckeln, und zweiffelhafften Caſibus in heutiger Praxi.

§. 6. Wir fangen von dem erſten Puncte an, und ſehen, auf was Arth jedwede Diſſonanz vor ihrer reſolution mit guten Grunde möge variret werden. Und zwar erſtlich von præparirten, oder gebundenen Diſſonantien zu reden, ſo muß dergleichen Variation ordentlicher Weiſe (b) alſo eingerichtet werden, daß die fundamental-Noten der vorhergehenden Bindung und darauff erfolgenden reſolution niemahls weg bleiben, ſondern nur zwiſchen dieſen beyden, etliche Noten zur Variation eingeſchoben werden. Wir wollen ſolches mit wenigen Exempeln der vornehmſten Diſſonantien erläutern, und von der 2de den Anfang machen:



(b) Ich ſage ordentlicher Weiſe, denn unten werden wir auch auſſerordentliche Caſus ſehen.



Wer wolte ſagen, daß in dieſen Exempeln die 2de nicht Regel-mäßig reſolvire, weil die reſolution nicht unmittelbahr auf die gebundene Note folget? Es ſeynd die dazwiſchen vorfallenden Noten nur eine Variation, die auch ſo gar (wie zu erſehen) im Accompagnement nicht attendiret wird. Alſo hat die reſolution der 2de überall ihre Richtigkeit, welches man am beſten aus denen fundamental-Noten dieſer Exempel erkennen mag, welche alſo ausſehen:



§. 7. Mit der 4ta ligata oder vorher gelegenen 4te hat es gleiche Bewandniß. Man ſehe folgende Exempel an:



Die

Die Variation dieser 4te bestehet wiederum in einigen, zwischen die Bindung und resolution eingeschobnen Noten, jedoch mit diesen Unterscheid, daß in dem letzten Exempel die Variation schon bey dem Aufheben des Tactes, und also mit der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen, welches zu thun frey stehet. Das Regelmäßige Tractament der 4te aber erhellet nicht allein aus denen über dem Basse stehenden Ziffern, sondern auch aus denen fundamental-Noten der Variation, wie aus folgenden, zu Erspahrung des Platzes, übereinander gesetzten Stimmen erhellet:



§. 8. Die 5. min. hat gleiches Recht ihre Bindung und resolution zu variren. Das letzte unter folgenden Exempeln aber zeiget wiederum, daß die Variation allbereit bey der zubindenden Dissonanz ihren Anfang genommen:







Folgende fundamental-Noten zeigen die Richtigkeit dieſer Sätze: (c)



(c) Wird man auf dieſe Arth gewiſſe gedruckte 5. minores examiniren, ſo wird ſich die reſolution ſchon finden, ſo weit die Sätze richtig ſeynd. Denn daß die 5♭. nicht allzeit præpariret werden dürffe, (ſo wenig als die 7ma, 4ta ligata &c.) ſolches läſſet ſich wohl ſagen: allein die reſolution beſagter 5♭. muß eben ſo wenig auſſen bleiben, als die reſolutiones anderer Diſſonantien.



§. 9. Die 7me iſt ſehr reich an dergleichen Variationibus. Man ſehe folgende Exempel an, wovon das letzte wiederum die Variation bey der zubindenden Note anfänget:



Die legalität dieſer Exempel erhellet aus ihren fundamental-Noten:



Folgendes Exempel weiſet verſchiedene, öffters vorkommende Variationes der 7. auff. Man muß ſich aber nicht irren laſſen, daß dieſe 7men durchgehends, ſtatt der gehörigen abwerts ſteigenden reſolution, ausdrücklich per gradum über ſich zu reſolviren ſcheinen. Denn ſolches iſt nur als eine bloſſe **Bewegung** der Stimme anzuſehen, weil ſie überall wieder in die vorige Diſſonanz zurück treten, und nachmahls die gehörigen reſolutiones dennoch erfolgen:





§. 10. Letzlich wollen wir die Variation der 9. mit folgenden Exempeln erläutern;





Die



Die fundamental-Noten zeigen abermahls die richtigen resolutiones der 9.



§. 11. Mit denen ungebundenen Dissonantien gehet es eben so zu. Man variret die eintreffende Dissonanz biß zu erfolgter resolution, so hat man legaliter verfahren. Und werden folgende 4. Exempel zur Erläuterung genug seyn:



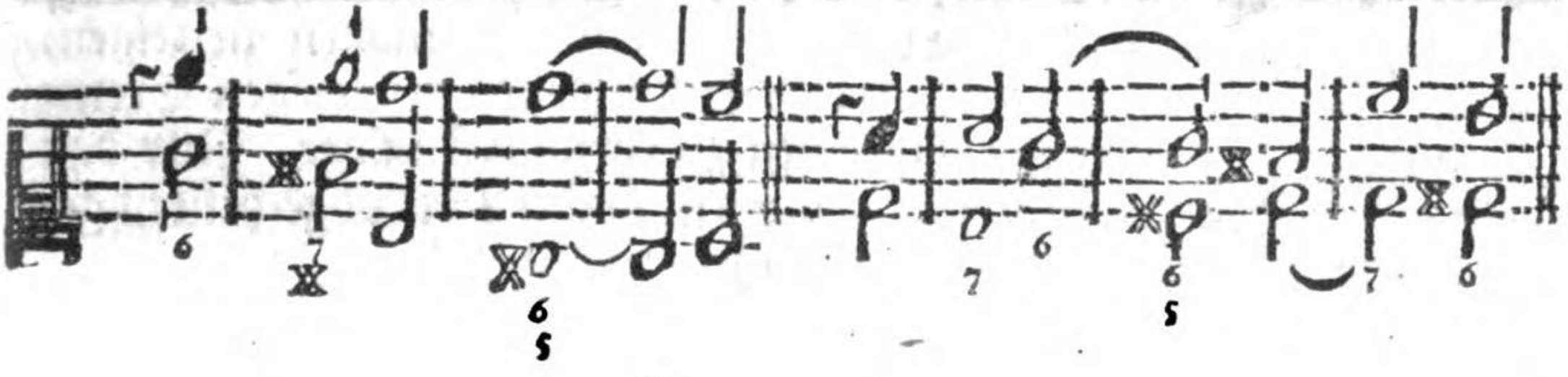
Die fundamental-Noten ſehen alſo aus:



§. 12. Weil das Recitativ einen wichtigen Theil des Theatraliſchen Styli ausmachet, und die Künſteleyen über die Variation, und Verwechſelung der Harmonie nirgends häuffiger vorkommen, als eben im Recitativ: ſo wollen wir ſelbiges jederzeit, ſo viel nöthig, beyher führen. Und mögen hier folgende 2. Exempel den Anfang machen zu zeigen, daß man hierinnen auf gleiche Arth, wie bey denen bißherigen Exempeln, mit der Variation der Diſſonantien zu verfahren pflege. Nur daß hierzu ordentlicher Weiſe keine Paſſaggien, ſondern die abgetheilten gewöhnlichen recitirenden Noten gebrauchet werden. z. E.



Die fundamental-Noten ſehen alſo aus:



§. 13. Weil wir nun genug legale Exempel gesehen, so möchte man vielleicht Verlangen tragen, auch einige illegale oder falsche Exempel zu sehen, um das schwartze gegen das weisse zu halten: Dabey denn die Frage entstünde, ob wohl ein Componist hierinnen leichte fehlen, und musicalische Sätze ohne resolution gleichsam wieder die Natur machen könne, wer nichts von denen wahren Fundamentis weiß? Ich antworte, daß diejenigen, welche sonst in stylo Theatrali geübet seynd, und viel gute Sätze durch lange Praxin (ohne die Theorie einzusehen) erlernet, nicht leichte hierinnen grosse Haupt-Fehler begehen werden, weil es der erlangte musicalische Habitus gleichsam nicht zuläſſet, öffters Dinge wieder die Natur zu setzen, ob man gleich selbst die wahre raison nicht penetriret, warum einem dieser oder jener illegale Satz zuwieder scheinet? daß man aber dennoch ohne die gründliche Theorie sich nicht allzeit vor solchen Fehlern hüten könne, auch junge Componisten hierinnen desto mehr fehlen, weil sie noch wenige Praxin haben, solches könte man aus überhäufften musicalischen Sachen erweisen, wofern es hier zu unsern propos dienete. Wir begnügen uns also damit, dergleichen zu vermeidende Fehler durch folgende illegale Exempel zu erläutern:



In





In denen ersten beyden Exempeln haben die 5te minores gar keine resolution, ob gleich die Stimmen allenthalben sehr natürlich einher gehen. In dem 3ten und 4ten Exempeln fehlet denen 7men wieder die gehörige resolution. In dem 5ten Exempel resolviret die 9. nicht, und in dem letzten Exempel fehlet der 2de ein gleiches, weil das in transitu geschwind passirende H. vor keine resolution des vorher gebundenen C. kan angenommen werden, auch so gar im Accompagnement nicht attendiret wird. Alle diese Exempel nun können weder durch Verkehrung der Stimmen, noch sonst auff einige Weise defendiret werden, also seynd und bleiben sie falsch.

§. 14. Wir kommen nunmehro auff den andern punct, und sehen, wie man mit guten Grunde in eine Dissonanz springen, auch diese wieder

die Regel der Alten gar wohl mitten im Sprunge ſtehen könne? Erſtlich fraget ſich hier, auff was vor Arth man in Diſſonantien ſpringen möge? Antwort: Daß man in diejenigen Diſſonantien ohne Bedencken ſpringen könne, welche ohnediß nicht jederzeit müſſen præpariret ſeyn, oder vorhero liegen, (wie wir oben in dem 3ten Capitel der erſten Abtheilung geſehen) ſolches iſt auſſer Zweiffel, und brauchet keiner weitern Unterſuchung, weil es bekandte Gänge, die ſo wohl im Theatraliſchen, als modernen Kirchen-Stylo durchgehends recipiret ſeynd (d). z. E.



(d) Indeß iſt nicht zu läugnen, daß der Stylus gravis nach ſeiner wahren Accurateſſe dergleichen Freyheiten haſſet, und allezeit ſeine Diſſonantien præpariret haben will. Alſo möchte man wenigſtens aus Curioſität nach der Urſache fragen, warum alle andere ſtyli von dieſen fundament abgegangen? Meiner Meynung nach muß doch in der Natur einige raiſon vorhanden ſeyn, ohne welche die praxis ſchwerlich davon abgangen, und ohne Grund gleichſam etwas unnatürliches in der Muſic eingeführet haben würde. Ich habe deswegen mit Fleiß in einigen Autoribus nachgeſuchet, finde aber von dieſer Materie weiter nichts, als überall dergleichen Freyheits-Exempel nebſt der ſtummen raiſon: ſic volo, ſic jubeo, daß dieſe Diſſonantien nicht allezeit præpariret werden müſſen. Weil mir aber ſolches bey Ausarbeitung dieſes Capitels keine Satisfaction giebt, ſo will ich hiervon meine eigene Gedancken tanquam luſum ingenii eröffnen, und jedweden die Freyheit laſſen, ob er ſie vor wahr annehmen, oder beſſere raiſon davon an Tag zu geben weiß, welches mir ſonderlich lieb ſeyn ſoll. So lange nun dieſes nicht geſchiehet, ſo lange will ich glauben, daß alle dergleichen ungebundene oder unpræparirte Diſſonantien nichts anders ſeynd, als lauter Anticipationes Tranſitus.

Das



Das verſtehet ſich alſo: Es iſt ſo wohl im ſtylo gravi, als in andern ſtylis zugelaſſen, daß die 2. 4. 5♭. 7. &c. in einem abwerts ſteigenden Tranſitu frey durchgehen könne, ohne vorhero gelegen zu haben, welches nicht allein bekandter maßen in geſchwinden, ſondern auch in langſamen Noten ſtatt hat. z. E.



§. 15. Auſſer dieſen Sätzen aber pfleget man auch auf andere, zum Theil unbekandtere Arthen in Diſſonantien zu ſpringen, deren Fundament ei-



Gleichwie man nun den antiqven ſtylum, und das Tractament ſeiner Diſſonantien in vielen andern Stücken raffiniret, alſo hat man auch dieſes nicht unnatürlich befunden, wenn man die mittlere per tranſitum durchpaſſirende Note mit Hinweglaſſung der erſten fundamental-Note ſo gleich anſchlage, und alſo den tranſitum per ellipſin anticipire. Auff dieſe Arth nun würden obige Exempel alſo ausſehen, wie ſie täglich in praxi gebrauchet werden:



eigentlich darauff beruhet, daß man einer andern Stimme gleichsam in das Handwerck falle, und entweder in ihre schon præparirte Dissonanz, oder in ihren abwerts gehenden Transitum einen Sprung thue. (e) Die Sache ist von keiner Schwührigkeit, und mögen folgende Exempel erstlich zeigen, auff was Arth man in die præparirte Dissonanz einer andern Stimme springen könne:

Bey denen 2. letzten Exempeln findet man zwar den Basi etwas verändert, um den ohngefehr entstandenen Ursprung der nicht vorherliegenden 7. min. deficientis zu zeigen. Man mag aber diesen Ursprung disputiren oder nicht, so machet es in unserer hypothesi keine Contradiction von Wichtigkeit.

(e) Welche beyde Casus man zwar auff gewisse Arth auch vor eine Verwechselung der Harmonie ausgeben möchte, ich wolte es aber lieber vor eine Raubung der



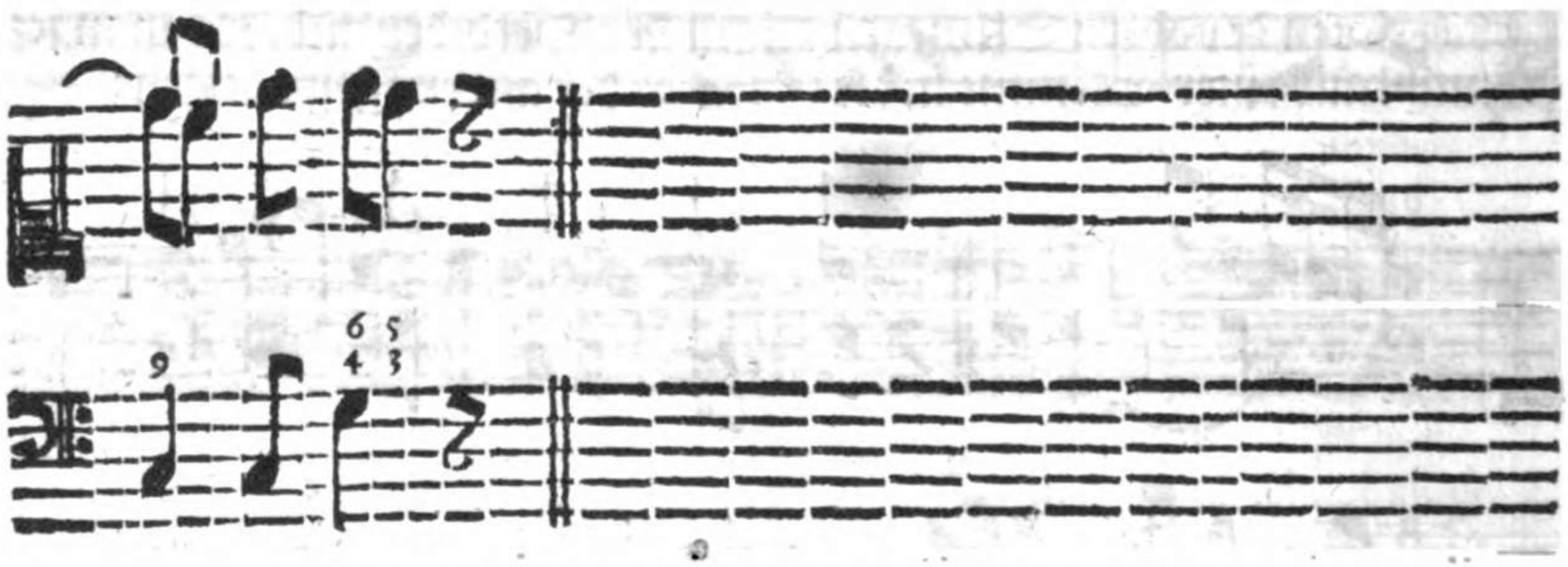
Harmonie anſehen, weil die eine Stimme der andern ihre Diſſonanz oder Harmonie mit Gewalt wegnimmet, und raubet, welches nicht tauſchen oder verwechſeln heiſſet. Gleich unten aber werden wir die Verwechſelung der Harmonie beſſer kennen lernen.



So wohl die Signaturen über dem Baſſe, als die hier folgende fundamental-Noten der obern Stimmen zeigen den Orth deutlich, wo man jedesmahl aus einer Stimme in die Diſſonanz der andern geſprungen:







§. 16. In den abwerts gehenden Tranſitum einer andern Stimme ſpringet man, es mögen die fundamental-Noten dieſes Tranſitus ein langſames, oder geſchwindes Tempo haben. Es iſt aber natürlich daß man bey dieſer Arth niemahls gleich mit der erſten Note in die Diſſonanz ſpringen könne, (wie oben bey denen un-præparirten Diſſonantien geſchehen,) weil man nothwendig vorhero den tranſitum der andern Stimme erwarten muß. Folgende Exempel erläutern die Sache bey einem langſam gehenden Tranſitu:

§. 17. Die



§. 17. Die fundamental-Noten dieſer Exempel erſiehet man aus denen neben einander ſtehenden Ziffern 87. und 6. ♭. Alſo gehen wir weiter, und betrachten in folgenden Exempel, wie eine Stimme der andern auch in ihren, aus geſchwinden Noten beſtehenden tranſitum zu ſpringen pflege; Dabey bemercket man aber den Unterſcheid, daß dergleichen

im Sprunge ſtehende geſchwind paſſirende Diſſonantien im Accompagnement nicht attendiret werden, weil ihre fundamental-Noten, nehmlich dergleichen geſchwinder tranſitus ſelbſt im Accompagnement nicht attendiret wird, wie wir oben im 5ten Capitel der erſten Abtheilung geſehen.



Folgende fundamental-Noten zeigen, wo man jedesmahl in den Tranſitum der andern Stimme gefallen, (f) und erſiehet man hieraus den Urſprung und die raiſon, warum bey dergleichen Paſſaggien die virtualiter kurtzen Noten in ſaltu diſſoniren können.

(f) Ein gewiſſer Autor, welcher ſonſt alle Fundamenta Muſices aus dem tieffſten Ziehe-Brunnen zu erſchöpffen vermeynet, und vor lauter Accurateſſe von jedweden Muſicaliſchen Bombus ein halb Schock Diviſiones, und ſub-& ſub-ſub-Diviſiones machet, hat gleichwohl die Fundamenta des Theatraliſchen Styli nicht eingeſehen, wenn er folgende Exempel vor falſch ausgiebet:



Hätte der gute Mann gewuſt, was Variatio tranſitus, und die Verwechſelung der Harmonie vor Dinge ſeynd, ſo würde er anders raiſonniret haben. Denn ſo wenig als die fundamental-Noten von beſagten Sätzen zu tadeln ſeynd:



eben ſo wenig ſeynd obige Sätze ſelbſt zu tadeln. Es iſt aber dieſes ein abermahliger Beweiß, daß die Fundamenta des Theatraliſchen Styli noch wenig bekandt ſeynd.



§. 18. Es giebet noch eine Arth Sprünge der geſchwinden Noten, nehmlich in ſolche Diſſonantien, die bloß von der Bewegung einer andern Stimme herrühren, und folgbar im Accompagnement eben ſo wenig als die obigen attendiret werden. z. E.





Die fundamental-Noten dieſes Exempels ſehen alſo aus:





Hierinnen findet sich kein natürlicher Transitus, worein die eine Stimme hätte springen können, wohl aber siehet man überall die blosse Bewegung der einen Grad ausweichenden, und in vorigen Ton wieder zurück tretenden Stimme.

§. 19. Nachdem wir nun allerhand Arthen der Sprünge in Dissonantien gesehen, so müssen wir auch untersuchen, mit was vor Grunde eine Dissonanz mitten im Sprunge stehen könne? Dieses schlechte Wunder aber bestehet kürtzlich darinne, daß wenn man auff oben beschriebene Arthen in eine zur Resolution geneigte Dissonanz gesprungen, so springet man unmittelbahr wieder zurück, und lässet derselbigen Stimme, welcher man in die Gräntzen gefallen, ihre resolution selbst zu Ende bringen. Das heisset: Die resolution der Dissonanz gehet nichts destoweniger in der Harmonie des Accordes vor sich, und der Accompagnist muß sie nicht aussen lassen, ob sie gleich von der concertirenden Stimme nicht selbst angegeben wird. Die Exempel erläutern die Sache:



Wer wolte nun ſagen, daß alle dieſe Diſſonantien keine reſolution hätten, weil ſie mitten im Sprunge ſtehen? Die hier folgenden fundamental-Noten, welche man zur Abkürzung nur über den Baſs geſetzet, zeigen, daß die reſolutiones nirgends vergeſſen worden, man halte nur die obige concertirende Stimme dagegen:

§. 20. Um-



§. 20. Unten bey dem 5ten puncte werden wir Caſus ſehen, da der diſſonirende Baſs bey dem Accorde $\{\frac{6}{4}\}$ gleichfals gar offt mitten im Sprunge ſtehet. Auſſer dieſen kan man noch andere Caſus inſonderheit aber auch dieſen Caſum formiren, daß die Stimme ihre Diſſonanz ſelbſt reſolvire, und dennoch beſagte Diſſonanz mitten im Sprunge zu ſtehen komme. Solches geſchiehet nehmlich durch eine bloſſe Variation der Stimme, wenn man auff bißherige Arth in eine Diſſonanz einen Sprung thut, von dar man wieder weg in eine andere Stimme, und von hier wieder zurück in die gehörige Reſolution der vorigen Stimme ſpringet, wie aus folgenden Exempeln gar leicht zu erſehen, ohne daß wir nöthig haben, die fundamental-Noten zu zeigen:





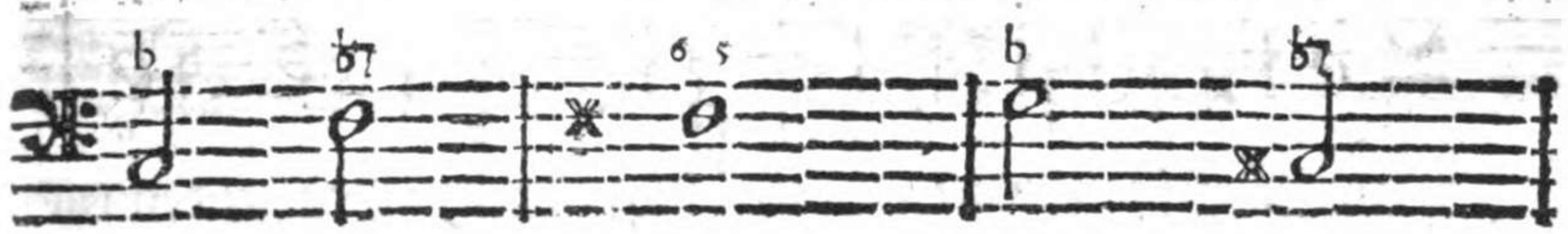
§. 21. Daß man im Recitativ eben also mit denen springenden Dissonantien verfahre, wie bißher überhaupt vom Theatralischen Stylo gelehret worden, solches wollen wir kürtzlich mit folgenden Exempel erläutern, worinnen die vornehmsten bißherigen Casus beysamme zu finden: (g)



(g) In diesen und künfftigen Exempeln müssen wir nothwendig mehr auff unser Vorhaben, als auff ein gustoses Auskünsteln des Recitatives sehen.











Die fundamental-Noten dieſes Exempels, woraus man das gründliche Verfahren der Diſſonantien deſto deutlicher erkennen mag, ſehen alſo aus:



§. 22. Nun

§. 22. Nun möchte man wohl auch einige vitiöſe Exempel der bißherigen ſpringenden Diſſonantien ſehen, und dieſes mögen folgende ſeyn:





Bey allen diesen Exempeln lässet sich keine resolution der Dissonantien blicken, weder in der obern-mittlern noch untersten Stimme. Man findet auch sonst keine raison zu ihrer defension, also seynd sie absolut falsch, und zu verwerffen.

§. 23. Wir kommen nunmehro zur Abhandlung des 3ten punctes, und hier finden wir etwas mehr zu thun. Ehe wir aber fragen, wie man die Harmonie vor der resolution der Dissonanz verwechseln könne, so müssen wir erst wissen, was denn eigentlich eine Verwechselung der Harmonie heisse? Antwort: daß durch das Wort, Harmonie, insgemein diejenigen Tone oder Claves verstanden werden, woraus ein Musicalischer Accord zusammen gesetzet wird, solches ist bekandt, z. E. $\left\{\begin{matrix} h \\ gis \\ e \end{matrix}\right\}$. Diesem nach heisset nun überhaupt, oder in sensu generali eine Verwechselung der Harmonie nichts anders, als eine Verkehrung, oder Verwechselung eben dieser Clavium (h), so, daß einige herunter und andere hinauff gerücket werden, sie

(h) In denen bekandten Contrapuncten all'ottava, alla Decima, und Duodecima werden gantze Themata, hier aber nur einzelne Claves und Accorde verwechselt, welches den Unterscheid ausmachet.

ſie mögen übrigens in der Ordnung gerathen, wie ſie wollen z. E.

$$\left\{\begin{matrix} h \\ e \\ gis \\ D \end{matrix}\right\} \text{oder} \left\{\begin{matrix} e \\ gis \\ h \\ D \end{matrix}\right\} \text{und ſo fort.}$$

Weil aber die Muſicaliſche Harmonie dadurch wenig geändert wird, wenn man nur die obern Stimmen unter ſich ſelbſt verwechſelt, der Baſs hingegen, oder die Baſis des Accordes vor wie nach bleibet (i): ſo nennet man in ſenſu ſpeciali, oder in ſeinen eigentlichen Verſtande nur dasjenige eine reelle Verwechſelung der Harmonie, wenn der Baſs-Clavis oder die Baſis ſelbſt mit einer von ihren radical-Stimmen (k) verwechſelt und vertauſchet wird, als wodurch ein ganz neuer Accord, und eine neue Harmonie entſtehet, welche deswegen mit Recht eine Verwechſelung der vorigen Harmonie heiſſen kan, weil ſie eben die vorigen Claves in verwechſelter Ordnung wiederhohlet. Setzet man nun dem Haupt-Accorde, ohne ſelbigen zu reſolviren, ſo gleich ſeinen verwechſelten Accord an die Seite z. E. $\left\{\begin{matrix} h & d \\ e & h \\ gis & e \\ D & gis \end{matrix}\right\}$, und reſolviret alsdenn dieſen letztern erſt, nach der Natur ſeiner Diſſonanz, ſo heiſſet es eine geſchehene Verwechſelung der Harmonie vor erfolgter reſolution.

§. 24. Nun fraget ſich, wie vielerley iſt die Verwechſelung der Harmonie, und wie erfindet man dergleichen Verwechſelungen? Hierauff mit Unterſcheid zu antworten, ſo müſſen wir die Verwechſelung der Harmonie entweder als vollſtimmig, oder als 2 ſtimmig betrachten. Wollen wir nun ordentlich gehen, und den Grund und Urſprung aller in der Na-

(i) Denn ſo lange die Baſis oder das fundament der Harmonie einerley bleibet, ſo lange ſeynd es eigentlich zu reden, die vorigen Accorde und die vorige Harmonie, die obern Stimmen mögen unter ſich wechſeln, wie ſie wollen.

(k) Dieſe ſeynd oben p. 558. beſchrieben worden.

Natur möglichen Verwechselungen der Harmonie zeigen, so müssen wir von der vollstimmigen Verwechselung den Anfang machen, aus welcher wir nachgehends die täglich vorkommende 2 stimmige Verwechselungen gründlich demonstriren können.

§. 25. Wir setzen hier zum Fundament einer vollstimmigen Verwechselung der Harmonie diesen Lehr-Satz voraus: daß so viel radical-Stimmen der Basß, oder die Basis eines jedweden vollstimmigen Accordes über sich hat, so viel reelle Verwechselungen der Harmonie lässet selbiger Accord zu. Z. E. die Baßes des ordinairen Accordes, und des 6ten Accordes haben bekandter massen nur 2. radical-Stimmen über sich, nehmlich jener die 3te und 5te, dieser die 3te und 6te, also können sie auch nur 2. reelle Verwechselungen der Harmonie zulassen. Hier aber bey unsern Dissonantien zu bleiben, so hat die Basis einer 2de ordentlich 3. radical-Stimmen über sich, nehmlich die 2. 4. und 6. Die Basis einer 5te min. hat gleichfals 3. radical-Stimmen, die 3. ♭. und 6. Die Basis einer ♮. deficient. hat wiederum 3. radical-Stimmen, die 3. ♭. und ♮. def. also hat jedweder von diesen Accorden drey, und nicht mehr reelle Verwechselungen der Harmonie, nehmlich auff solche Arth, daß man jedesmahl eine andere radical-Stimme mit dem Bass-Clave verwechsele, i. e. diesen hinauff, und jene herunter setze. Also hat nun der 2den Accord { h / gis / e / D } folgende 3. reelle Verwechselungen der Harmonie: 1. { h / gis / d / E } 2. { h / d / e / gis } 3. { gis / e / d / H } der Accord der 5te min. { b / g / c / E } hat folgende 3 Verwechselungen der Harmonie: 1. { b / g / e / C } 2. { g / e / c / B } 3. { e / c / b / G }

Der

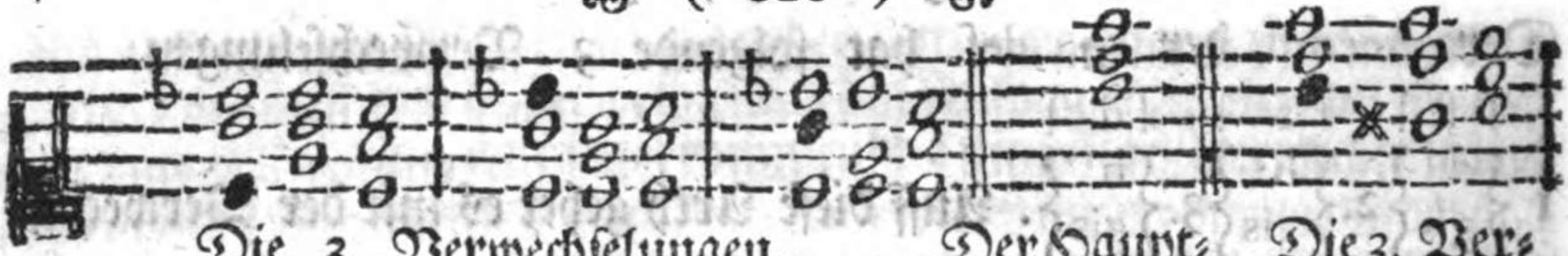
Der Accord der m. def. hat folgende 3. Verwechselungen:

1. {f, d, gis, H} 2. {f, h, gis, d} 3. {d, h, gis, F.} Auff diese Arth gehet es mit der Verwechselung aller andern Con- und dissonirenden Accorde (l), welche so lange gut, und fundamental seynd, als sie nach der Verwechselung die vorigen Claves (m) behalten, und ihre Dissonantien richtig resolviren, wie eben iezt angeführte Accorde allhier zur Erläuterung dienen mögen:



(l) Aus dergleichen Verwechselungen nun lesen gute Practici die tüchtigsten zum Gebrauch aus. Die übrigen, welche sich nach der Verwechselung auff keine Arth handthieren, und resolviren lassen, werden verworffen. Hieraus sichet man, daß zu dergleichen Künsten viel praxis und Judicium gehöret. Denn ein geübter Componist kan vielleicht den Gebrauch, und resolution solcher verwechselten Sätze finden, die ein anderer vor unmöglich gehalten. Daher kommen bey unserer heutigen praxi so viel frembde Sätze, davon die Alten nichts gewust

(m) Entweder alle zusammen, wie von rechtswegen seyn soll, oder doch die meisten und principalesten davon, wie wir hin, und wieder ausordentliche Exempel anmercken werden.



Die 3. Verwechselungen. Der Haupt-Accord. Die 3. Ver-



wechselungen.



§. 26. So leichte nun, als man nach diesen principiis mit der voll-stimmigen Verwechselung der Harmonie (n) kan umspringen lernen: so viel mehr attention brauchet hingegen eine 2 stimmige Verwechselung (o). Denn weil bey dieser, aus dem gantzen vollstimmigen Accorde nur 2 Stim-

(n) Dergleichen Künste auch der heutige Kirchen-Stylus in seiner gebührenden Maße nicht entrathen kan.

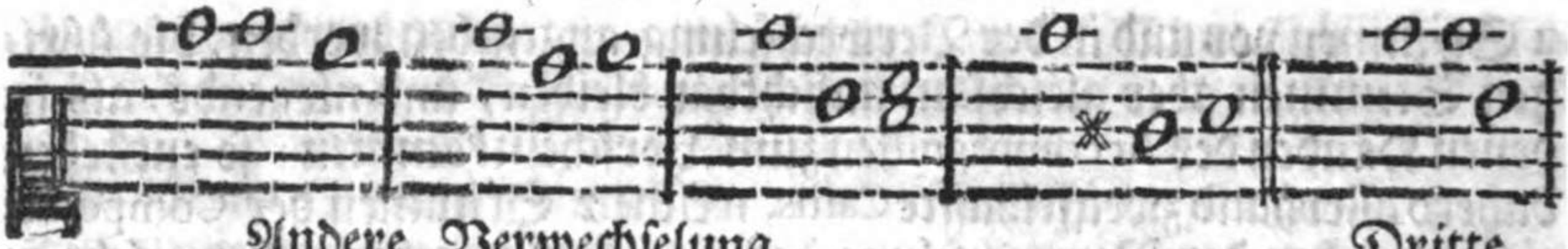
(o) Dieses ist zwar eine etwas weitläufftige aber auch sehr wichtige Materie, die ein grosses Stück des Cameral-und Theatralischen Styli ausmachet, allwo man continuirlich zweystimmige Zeilen vor sich siehet. Des besondern Recitativ-Styli nicht zu vergessen, allwo die 2 stimmigen Verwechselungen der Harmonie am meisten regieren.

2 Stimmen vor und in der Verwechselung angegeben werden, die übrigen Stimmen aber gleichsam unsichtbar bleiben, und nirgends, als in denen Händen des Accompagnisten zum Vorschein kommen: so entstehen dahero allerhand zweiffelhaffte Casus, welche 2 Stimmen der Componist eigentlich bey der Verwechselung des Accordes angeben, oder welche er aussen lassen könne, ohne denen fundamentis, und der resolution einer verwechselten Harmonie tort zu thun? Hierinnen nun sicher zu gehen, und zugleich die notabelsten Casus einer 2 stimmigten fundamentalen Verwechselung der Harmonie zu entdecken, so thun wir am besten, wir setzen allhier einen vollstimmigen Accord mit seinen 2. oder 3. fachen Verwechselungen des Basses zum Grunde, und sehen, wie viel besondere Gänge oder Sprünge hierüber nach der Kunst (*) möchten erfunden werden.

§. 27. Es soll uns hier der obige vollstimmige Accord der ♮7. min. defic. zur Probe dienen, über dessen 3. fachen Verwechselungen des Basses die radical-Stimme f (welche wir hier zur Concert-Stimme annehmen wollen) ohngefehr folgende Sätze aus der vollen Harmonie heraus suchen möchte:



(*) Ich nenne dieses artem combinatoriam, ein ander nenne es, wie es ihm gefällt.



Andere Verwechſelung.

Dritte





Verwechſelung.



In dieſen Verwechſelungen (die man motu recto und contrario nicht unnützer Weiſe vermehren will) finden ſich ſo wohl leere, als harmoniöſe Sätze. Es ſtecken aber auch zugleich die fundamental-Noten von allen Caſibus darinnen, welche bey der 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie in dem Satze $\{^{f}_{Gis}\}$ vorkommen können. Und zwar finden wir allda:

1) Den Caſum, da dieſe 2. diſſonirende Claves vor der reſolution richtig gegen einander verwechſelt werden, nehmlich $\{^{f}_{gis} X^{gis}_{f}\}$

2) Zwey Caſus, da nur die Baſis, Gis, in der Verwechſelung behalten,

ten, das f. aber gegen eine radical-Stimme der Baſeos ausgetauſchet wird, nehmlich $\left\{ {}^{f}_{gis}X^{gis}_{d} \right\}$ und $\left\{ {}^{f}_{gis}X^{gis}_{H} \right\}$.

3) Zwey Caſus, da nur die Concert-Stimme f. in der Verwechſelung behalten, die Baſis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauſchet wird, nehmlich $\left\{ {}^{f}_{gis}X^{h}_{f} \right\}$ und $\left\{ {}^{f}_{gis}X^{d}_{f} \right\}$

4) Zwey Caſus, da weder die Concert-Stimme f. noch die Baſis, Gis, in der Verwechſelung behalten, ſondern beyde gegen die 2. radical-Stimmen der Baſeos ausgetauſchet werden, nehmlich $\left\{ {}^{f}_{gis}X^{d}_{h} \right\}$ und $\left\{ {}^{f}_{gis}X^{h}_{d} \right\}$.

5) Zwey Caſus, da nur der Baſ, oder die Baſis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen verwechſelt, die Concert-Stimme aber ihren Clavem behält, und richtig reſolviret, nehmlich $\left\{ \begin{matrix} f & f & e \\ Gis & H & c \end{matrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{matrix} f & f & e \\ Gis & d & c \end{matrix} \right\}$.

6) Drey Caſus, da beyde Stimmen in 8ven zuſammen fallen: nemlich $\left\{ \begin{matrix} f & h \\ Gis & H \end{matrix} \right\}$ $\left\{ \begin{matrix} f & d \\ Gis & d \end{matrix} \right\}$ und $\left\{ \begin{matrix} f & f \\ Gis & f \end{matrix} \right\}$.

§. 28. Gleichwie nun dieſe 6. Arthen, oder ſechſerley Caſus einer 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie, natürlicher Weiſe bey denen 2 ſtimmigen Verwechſelungen aller übrigen Diſſonantien vorkommen müſſen (davon jedweder nach Gefallen die Probe machen kan): alſo wollen wir ſelbige nach der Reihe auff verſchiedene andere Diſſonantien appliciren, und jedwede Arth der Verwechſelung mit beſonders varirten Exempeln erläutern. Ich ſage, mit varirten Exempeln, weil in praxi die 2 ſtimmigen Verwechſelungen der Harmonie entweder ſelten in ihren ſimpeln fundamental-Noten vorgetragen werden, oder doch ſolchenfals ſo klahr und deutlich ſeyn, daß es keiner Exempel zu ihrer Erläuterung brauchet; Dahingegen eben dergleichen ſtets differente Variationes die

Verwechselung der Harmonie öffters verstecken, und dunckel machen. Denn so viel es so zu reden, Componisten giebet, so vielerley Variationes und Einfälle giebet es hierüber.

§. 29. Wir fangen also an von oben gemeldter ersten Arth einer 2stimmigen Verwechselung der Harmonie, allwo die 2 dissonirende Claves vor der resolution richtig gegen einander verwechselt wurden. Verfahren wir nun also mit denen 2. Clavibus einer 2de so, daß wir in der Verwechselung den Bass-Clavem hinauff, und hingegen die Concert-Stimme herunter setzen, so entstehet der Accord der 7me, z. E. $\{{}^{c}_{B}X^{b}_{c}\}-\{{}^{e}_{D}X^{d}_{e}\}$

Diese 2. Exempel möchten in ihrer Variation also verstecket werden:



Viel gebräuchlicher verwechselt man bey dem 2den Accord die 4 maj. mit der Basi, daraus denn der Accord der 5te min. entstehet. Z. E. $({}^{gis}_{d}X^{d}_{gis})-({}^{as}_{e}X^{e}_{as})$. Die Variation dieser Exempel möchte also ausfallen:





Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. erhellet die richtige geſchehene Verwechſelung der Harmonie vor erfolgter reſolution:



§. 30. Wenn man die 2. Claves einer 5te min. richtig gegen einander verwechſelt, ſo entſtehet der Accord einer 4. maj. z. E.

$$\left(\begin{matrix}\text{dis moll}\\ \text{a}\end{matrix}\times\begin{matrix}\text{a}\\ \text{dis moll}\end{matrix}\right)-\left(\begin{matrix}\text{a}\\ \text{dis dur}\end{matrix}\times\begin{matrix}\text{dis dur}\\ \text{a}\end{matrix}\right)$$

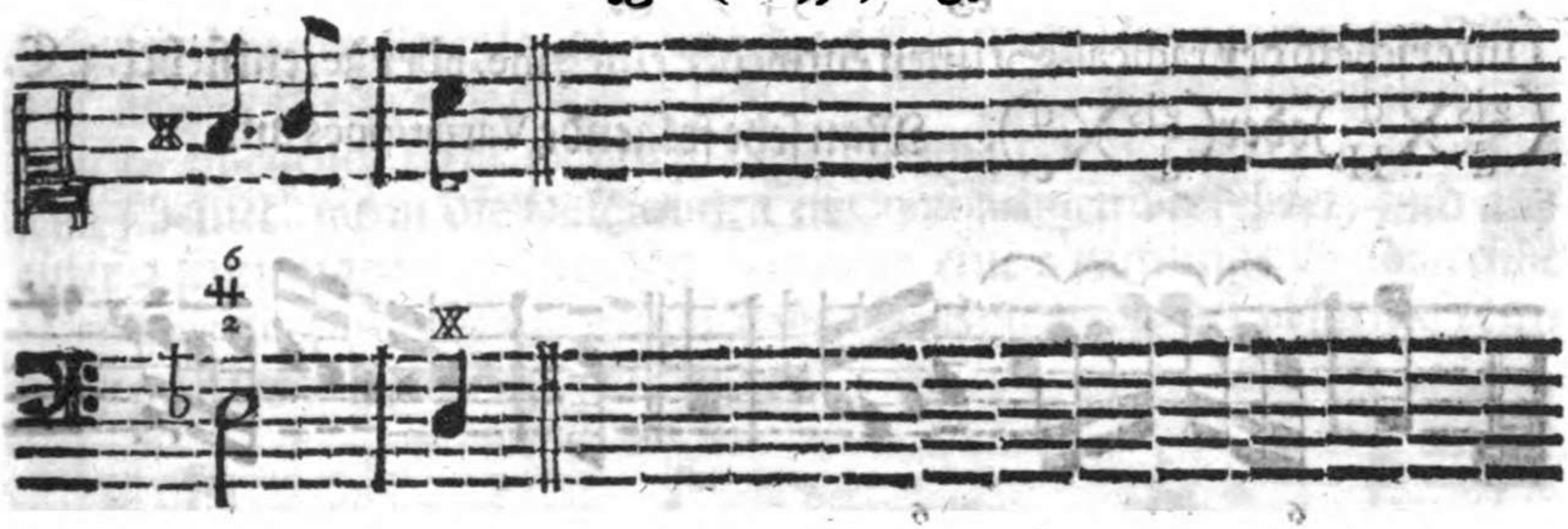
Ver-



Verwechſelt man aber die 2. Claves **einer 7. auff ſolche Arth, ſo entſtehet der** Accord **einer 2de z.E.** $\left\{ {}^{b}_{c}X^{c}_{B} \right\}$ — $\left({}^{\text{dis moll}}_{\text{fis}}X^{\text{fis}}_{\text{dis moll}} \right)$



Die



Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. zeigen die richtige Verwechſelung vor erfolgter Reſolution:



§. 31. Die andere Arth einer 2 ſtimmigen verwechſelten Harmonie war oben dieſe, da nur die Baſis in der Verwechſelung behalten, die Concert-Stimme aber gegen eine radical-Stimme der Baſeos ausgetauſchet wurde. Verfahren wir nun alſo mit denen 2 Clavibus einer 2de, ſo entſtehet nach dem Unterſcheide der radical-Stimmen entweder eine 5te min. oder 3. min. z. E. $\left(\begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} f \\ d \end{smallmatrix}\right)$ oder $\left(\begin{smallmatrix} g \\ f \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} f \\ H \end{smallmatrix}\right)$. Viel gebräuchlicher aber verfähret man alſo mit der 4. maj. des 2den Accordes, woraus nach dem

Unterſcheid der radical-Stiñen entweder eine 7me. oder 3e. entſtehet. z. E. $\left(\begin{smallmatrix} gis \\ d \end{smallmatrix} X_{H}^{d}\right)$ oder $\left(\begin{smallmatrix} gis \\ d \end{smallmatrix} X_{e}^{d}\right)$. Man ſehe folgende Variationes an.



Die doppelten Noten beyder Exempel im Baſſe zeigen an, daß man entweder die obern oder untern Noten pro Baſi annehmen kan, weil es die beyden radical-Stimmen des vorhergegangenen Accordes ſeynd: jedoch fället in beſagten beyden Exempeln der diſſonirende Baſs (nehmlich in dem erſten die 5te min. und in dem andern die 7me) viel harmoniöſer aus. Und muß man überhaupt als eine Regel annehmen, daß es allzeit viel natürlicher

licher und harmoniöser laute, wenn die 2 stimmige Harmonie einer Dissonanz wieder in eine dissonirende Harmonie verkehret oder verwechselt wird: weil es eigentlich keine wahre Verwechselung der vorigen Harmonie zu seyn scheinet, wenn die Dissonantien in Consonantien verkehret, und aus einer 2 stimmigen dissonirenden Harmonie eine 2 stimmige consonirende Harmonie gemacht wird. Die fundamental-Noten aber der obigen Exempel zeigen die Richtigkeit der Sätze:



§. 32. Mit der 5te min. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheide der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. Weil nun beydes Consonantien seynd, die, nur oben gedachter massen, bey der 2 stimmigen Verwechselung dissonirender Sätze nicht recommendabel, so suchet man die in dergleichen Accorden steckende Dissonantien in der Variation mit anzugeben (p), wie folgende varirte Exempel die Sache erläutern: $\left[{}^{b}_{e}X^{e}_{c}\right]$ oder $\left[{}^{b}_{e}X^{e}_{g}\right]$.

(p) Geschiehet solches nicht allzeit in praxi, und man findet ja in 2 stimmigen Sachen dergleichen rare Exempel, so muß wenigstens der Accompagnist nicht vergessen, die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien jederzeit mit hören zu lassen, wenn sie auch nicht über denen Noten bezeichnet stünden, wie wir unten im 3ten Capitel weitläufftiger anmercken werden.

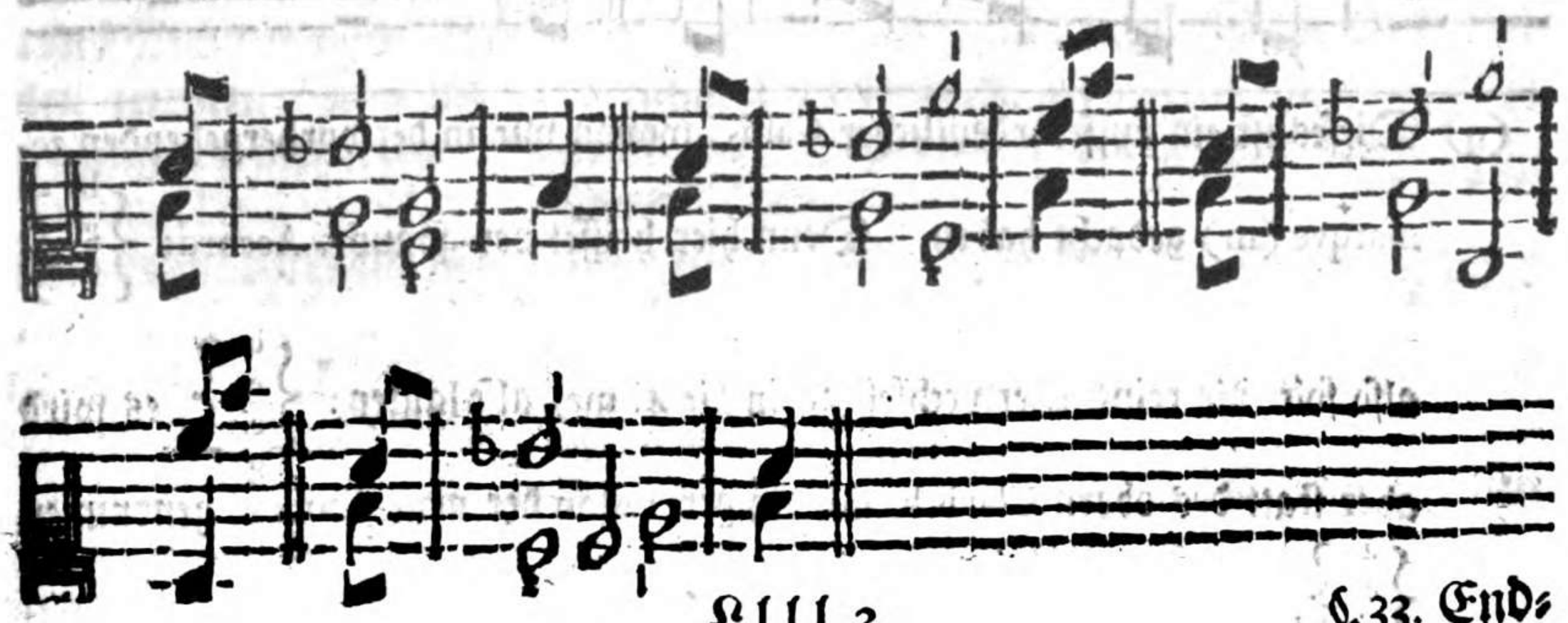


Verkehren wir aber die 7. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4te oder 6te. z. E. $\left[{}^{b}_{-c}X^{c}_{g}\right]$ oder $\left({}^{b}_{c}X^{c}_{e}\right)$. Hier sehen wir aber, daß die erste Verwechselung nicht brauchbahr, weil die entstandene 4te hier nicht als Basis stehen, und nicht resolviret werden kan. Die andere Verwechselung ist zwar practicabel, weil sie aber consonirend, so suchet man auch hier die im Accord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit anzugeben:

Aus



Aus denen fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. erhellet die vor der reſolution geſchehene richtige Verwechſelung der Stimmen:



§. 33. Endlich mit der ♭7. defic. nach der andern Arth einer verwechselten Harmonie zu verfahren, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder 4. maj. oder 6. maj. z. E. $\left(\begin{smallmatrix}b\\cis\end{smallmatrix}X^{cis}_{g}\right)$ oder $\left(\begin{smallmatrix}b\\cis\end{smallmatrix}X^{cis}_{e}\right)$

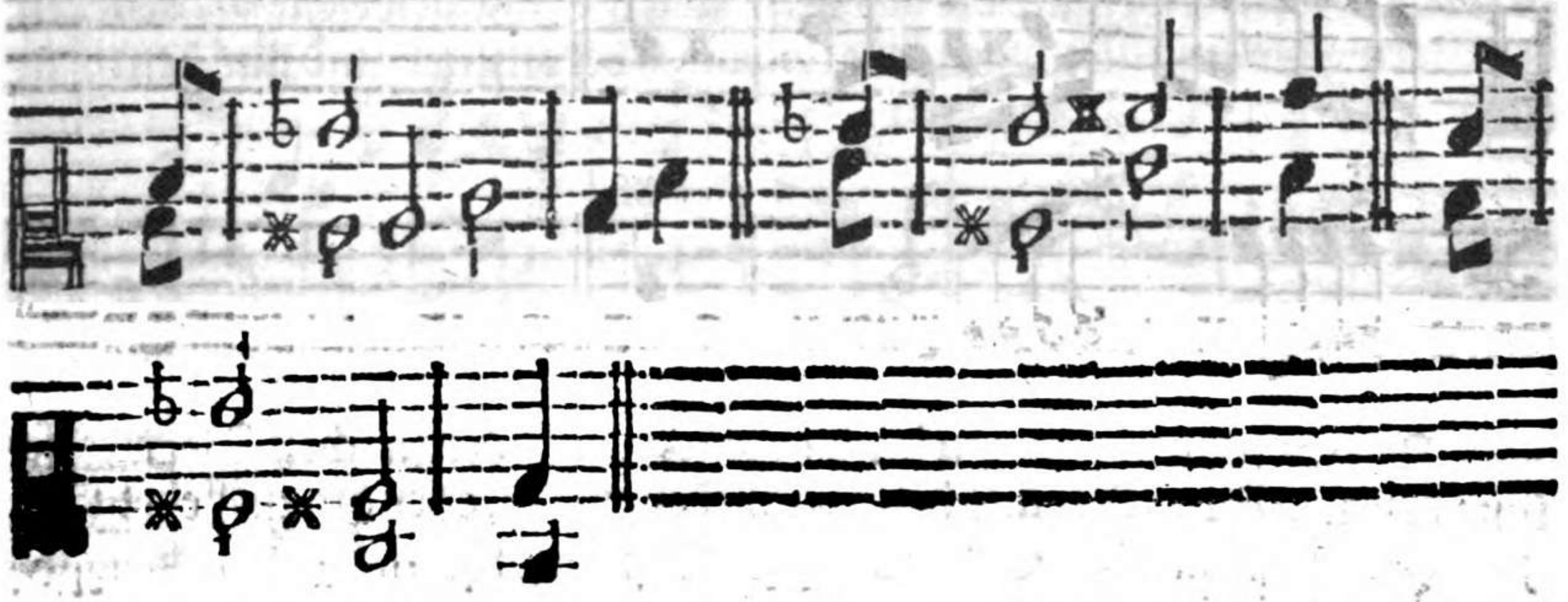
Diese letztere Verwechselung der 6te ist consonirend, also giebet man wiederum gern die in diesen Accord steckende Dissonanz der 5te min. in der Variation mit an, wie folgendes erste Exempel ausweiset. Die obige erste Verwechselung aber in die 4. maj. hat in praxi die Freyheit, daß sie die, bey der Verkehrung des Accordes zugleich entstandene 3. min. entweder zugleich mit angeben mag, wie das folgende andere Exempel anzeiget: oder sie kan statt dessen den Satz $\left(\frac{4}{2}\right)$ anschlagen, wie aus dem letzten Exempel zu ersehen, weil solchenfals die bey dem ersten Satze gewesene ♭7. defic. in der Verwechselung gleichsam ihre resolution bekommet, und aus dem b. in das a. resolviret: (q)



(q) Dieses ist ein ausserordentlicher Casus, wovon wir in der vorhergehenden remarqve (m) gedacht haben. Denn hier heisset der Haupt-Accord: $\left\{\begin{smallmatrix}b\\g\\e\\cis\end{smallmatrix}\right\}$ also solte die reine Verwechselung in die 4. maj. also lauten: $\left\{\begin{smallmatrix}b\\e\\cis\\g\end{smallmatrix}\right\}$, es wird aber statt des obern Clavis b. mit einiger raison der neue Clavis a. genommen $\left\{\begin{smallmatrix}a\\e\\cis\\g\end{smallmatrix}\right\}$.



Aus denen fundamental-Noten dieſer Exempel ſiehet man das Verfahren der vor der reſolution verwechſelten Harmonie:



§. 34. Die 3te Arth einer 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie war dieſe, da nur die Concert-Stiume in der Verwechſelung behalten, die Baſis aber gegen eine ihrer radical-Stimmen ausgetauſchet wurde. Verfahren wir nun alſo mit denen Clavibus der 2de, ſo entſtehet daraus nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 3e, oder 5te, z. E. $\{{}^{a}_{g}X^{cis}_{a}\}$ oder $\{{}^{a}_{g}X^{e}_{a}\}$. Dieſe Verwechſelungen ſeynd beyde conſonirend, alſo ſuchet man offt gedachter maßen die Variation darnach einzurichten:

Viel



Largo.





Viel öffter kommet bey diesen 2den Accorde dergleichen Verwechselung der 4. maj. vor, daraus denn entweder eine 3e, oder 6te entstehet z. E. $\left\{{}^{cis}_{g}X^{e}_{cis}\right\}$ oder $\left\{{}^{cis}_{g}X^{a}_{cis}\right\}$. Es seynd wiederum 2. consonirende Verwechselungen, also könte die Variation ohngefehr also eingerichtet werden: Die





Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieſes §. ſeynd folgende:



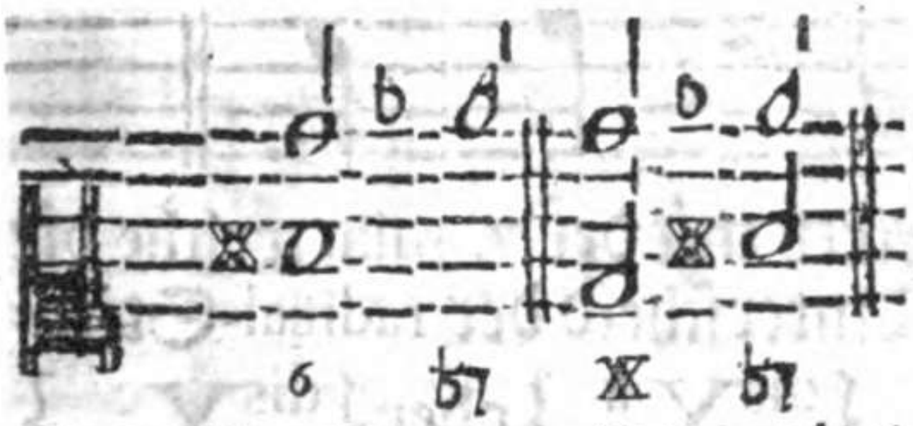
§. 35. Wenn die 3. min. und 4. maj. in einem Accord beyſammen ſtehen, ſo kan nach der 3ten Arth einer verwechſelten Harmonie auch 67. defic. entſtehen. z. E. $\left\{\begin{matrix}\text{fis}\\ \text{c}\end{matrix}\right.$ X $\left.\begin{matrix}\text{dis moll.}\\ \text{fis.}\end{matrix}\right\}$. Wir wollen folgende 2. Variationes dieſes Satzes anſehen.



In der erſten Variation treffen die Claves des Haupt-Accordes, und des nachfolgenden verwechſelten Accordes richtig überein, nehmlich $\left\{\begin{matrix} dis & dis \\ a & c \\ fis & a \\ c & Fis \end{matrix}\right\}$. In der andern Variation aber falliret die Verwechſelung umb einen Clavem: $\left\{\begin{matrix} d & dis \\ a & c \\ fis & a \\ c & Fis \end{matrix}\right\}$. Hier ſiehet man, daß die obern Stimmen entweder beyde D. oder beyde dis ſolten heiſſen, welches gleich viel wäre, dieſer Verwechſelung ihre Accurateſſe zu geben. Allein weil in denen Ober-Stimmen des Haupt-Accordes die beyden Claves $\left\{\begin{matrix} d \\ fis \end{matrix}\right\}$ über ein-

ander

ander ſtehen, gleich drauff aber in den verwechſelten Accorde {dis moll / fis} über einander zu finden: ſo kan man dieſe, (ob wohl in anderer Ordnung, welche nichts zur Sache thut) unmittelbahr auff einander folgende Sätze {d / fis dis moll / fis} eben alſo anſehen, wie die bekandten zugelaſſenen 2. Sätze:



} ſo wenig dieſe Gänge zu tadeln, ſo wenig iſt auch die obige andere Variation zu tadeln, wenn man die Sache genau überlegen will. Folgbar iſt man in beſagter Variation nicht ohne gäntzliche raiſon von der accuraten Verwechſelung des Haupt-Accordes abgangen. (r)

Die fundamental-Noten der obigen beyden Variationum ſeynd folgende:



§. 36. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 3ten Arth einer verwechſelten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen entweder eine 2de oder 6te z. E. {f / h X g / f} oder {f / h X d / h} Die letzte Verwechſelung iſt conſonirend, alſo ſuchet man die im Accord ſteckende Diſſonanz in der Variation mit anzubringen. Die fundamental-Noten von folgenden Exempeln ſeynd leicht zu finden:

(r) Es gehöret dieſer Caſus gleichfals unter die obige remarqve (m).



§. 37. Verfahren wir auff gleiche Arth mit der 7. min. welche die 3. maj. bey sich führet, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4. maj. oder 6te z. E. $\left\{{}^{\text{dis}}_{\text{f}}\text{X}^{\text{a}}_{\text{dis}}\right\}$ oder $\left\{{}^{\text{dis}}_{\text{f}}\text{X}^{\text{c}}_{\text{dis}}\right\}$

Bey der lezten consonirenden Verwechselung verfähret man in der Variation wie offt erinnert worden:



Bey

Bey der 67. defic. lautet die Verwechſelung alſo: $\{^{f\ h}_{gis\ f}\}$ oder $\{^{f\ d}_{gis\ h}\}$



Largo.



Die fundamental-Noten von allen Exempeln dieſes §. zeigen von der Richtigkeit der Verwechſelungen, und darauff erfolgten reſolution:



§. 38. Wir kommen zu der obigen 4ten Arth einer verkehrten Harmonie, da weder die Concert-Stimme, noch die Baſis in der Verwechſelung behalten, ſondern beyde gegen 2. radical-Stimmen der Baſeos ausgetauſchet wurden. Bey dieſer Arth der Verwechſelung werden wir ſehen, daß überall die 2 ſtimmig diſſonirende Sätze, in lauter 2 ſtimmig conſoni-

rende Sätze verwandelt werden. Folgbar erinnern wir überhaupt voraus, daß bey dergleichen consonirenden Verwechselungen die im Accord steckende Dissonantien jedesmahl gern in der Variation mit angegeben werden. Verfahren wir nun mit der 2de nach der 4ten Arth einer verwechselten Harmonie, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 3e. oder 6te. z. E. $\left\{{}^{g}_{f}X^{d}_{h}\right\}$ oder $\left\{{}^{d}_{f}X^{h}_{d}\right\}$.



Die 4. maj. aber auff diese Arth zu verwechseln, so entstehet nach dem Unterscheid der radical-Stimmen entweder eine 4ta perfecta, oder eine 5te z. E. $\left({}^{cis}_{g}X^{a}_{e}\right)$ oder $\left({}^{cis}_{g}X^{e}_{a}\right)$. Der erste Satz ist nicht brauchbahr, weil

weil die 4te hier keine Basin abgeben, und nicht resolviret werden kan. Die Variation aber des letzten Satzes möchte also gerathen:



Die fundamental-Noten der 4. Exempel dieses §. seynd folgende:



§. 39. Ver-

§. 39. Verfahren wir mit der 5te min. nach der 4ten Arth einer verwechselten Harmonie, ſo entſtehet nach dem Unterſcheid der radical-Stimmen wieder eine 4ta perfecta oder eine 5te z. E. $\left(\begin{smallmatrix}\text{dis moll}\\ a\end{smallmatrix} X^{f}_{c}\right)$ oder $\left(\begin{smallmatrix}\text{dis moll}\\ a.\end{smallmatrix} X^{c}_{f}\right)$. Jene iſt aus oben angeführter raiſon nicht practicabel, dieſe aber möchte auff Arth variret werden, wie das folgende erſte Exempel zeiget. Verwechſeln wir aber nach der 4ten Arth eine mit der 3. maj. verknüpffte 7. min. ſo entſtehet entweder eine 3e oder 6te z. E. $\left(\begin{smallmatrix}c\\ d\end{smallmatrix} X^{a}_{fis}\right)$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}c\\ d\end{smallmatrix} X^{fis}_{a}\right\}$. Man ſehe folgendes andere und 3te Exem-pel an:



Die



Die fundamental-Noten dieſer Verwechſelungen ſeynd folgende:



§. 40. Die ♭7. defic. auff dieſe Arth verwechſelt, hat von der ordinairen 7me weiter keinen Unterſcheid, als daß die Variationes wegen der im Accord zugleich mit begriffenen ♭. merckwürdiger ausfallen. $\{^{f}_{gis}X^{d}_{h}\}$ oder $\{^{f}_{gis}X^{h}_{d}\}$. Man ſehe folgende Variationes nebſt ihren beygefügten fundamental-Noten an:



§. 41. Die 5te Arth einer verwechſelten Harmonie war oben dieſe, da nur die Baſis ihren Clavem gegen eine ihrer radical-Stimmen austauſchete, die Concert-Stimme aber ihren Clavem wiederhohlete, und richtig reſolvirete. Weil nun dergleichen Caſus in der täglichen praxi meiſtentheils bekandt ſeynd, und nicht die geringſte Schwührigkeit haben, ſo brauchet es hier keiner beſondern Ausführung, und kan folgendes Exempel zur Erläuterung genug ſeyn: (s)



§. 42. Die

(s) Indeß erſiehet man aus dieſen Exempeln den Urſprung und die raiſon ſolcher Sätze, warum eine Diſſonanz in die andere kan verwandelt werden, ehe die erſtere reſolviret, nehmlich weil es nichts anders, als ſolche vor der reſolution hergehende Verwechſelungen des Baſs Clavis mit einer radical-Stimme ſeynd.



§. 42. Die 6te Arth einer verwechſelten Harmonie war oben diejenige, da beyde Stimmen in 8ven zuſammen ſtiehlen. Weil aber dieſe Arth in 2 ſtimmigen Sachen von gar keiner Conſideration iſt, und allzuleer ausfället: ſo laſſen wir ſie auch hier fahren, und begnügen uns, nunmehro die wahren Fundamenta (t) aller in der Natur möglichen Verwechſelungen der Harmonie geleget zu haben. Denen angehenden Componiſten aber die Erfindung der bißher tractirten Verwechſelungen der Harmonie leichte zu machen, und die Qvelle zu entdecken, woraus geſchickte practici täglich neuſcheinende Verwechſelungen, oder vielmehr neue Variationes derſelben herhohlen: ſo kan man ihnen nicht beſſer, als zu folgenden eigenen Exercitio rathen.

§. 43. Man nehme ſich nach Gefallen einen diſſonirenden Accord vor, deſſen Verwechſelung der Harmonie in praxi brauchbar und geſchickt (u) ausfället. z. E. mag es hier der Accord der 4. maj. über dem Baſſ-Clave C. ſeyn. Hier weiß man aus oben gegebener Regel, daß dieſer Accord

(t) Nach welchen man alle erfundene, und noch zuerfindende muſicaliſche Sätze trenchiren, und auff die Probe legen kan.

(u) Gleichwie wir hierzu bißhero die Accorde der 4. maj. der 5te min. der 7. min. und 6/7. deficient, allerdings am bequehmſten, und in praxi am gebräuchlichſten gefunden haben. Ein mehrers nachzuſuchen, müſſen wir biß auff andere Gelegenheit verſpahren, wenn uns niemand hierinnen zuvor kommen will. Inventis addere facile eſt.

3. vor der resolution hergehende reelle Verwechselungen der Harmonie haben kan, nehmlich:



Hat nun ein Componist nur so viel gelernet, daß er gut 2 stimmig zu setzen weiß, so nehme er eine nach der andern von diesen 3. Verwechselungen vor, und suche bald eine darüber gehörige Concert-Stimme alleine, bald den Bass alleine, bald beyde zugleich, nach seinen eigenen Einfällen auff allerhand Arth zu variren. So lange er nun jederzeit bey denen fundamental-Noten des Basses bleibet, und nur beyden Stimmen einen guten Gang giebet, so kan er sicher seyn, daß alle Variationes, nebst denen darinne von ohngefehr vorfallenden Verwechselungen der Harmonie, fundamental seyn müssen, er schlage gleich den verwechselten Satz mit einer Consonanz oder Dissonanz des Accordes an. Schläget er selbigen ja mit einer Consonanz an, so erinnert er sich der oben gemachten Anmerckung, daß die in dergleichen verwechselten Accorden steckende Dissonantien gern (i. e. meistentheils, nicht allezeit) in der Variation mit angegeben werden, weiter braucht es keiner Künste. Hiervon nun eine Probe zu machen, so wollen wir allhier die obige erste Verwechselung der Harmonie nur in kurtzen Noten des Basses (x) zum Grunde setzen, und darüber erstlich die Concert-Stimme alleine variren, da sich denn unter unzehligen Variationibus auch folgende mit angeben möchten:

Wol-

(x) Es verstehet sich, daß man so wohl mit längern, als kürtzern Noten solcher verwechselten Sätze eben also verfahren kan.





Wollen wir nur den Basſ variren, ſo können folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

Wollen wir endlich den Basſ, und die Concert-Stimme, beyde zugleich variren, ſo könte es auff folgende Arthen geſchehen, wobey wir zu mehrer Erläuterung die Baſſ-Noten verlängert haben:

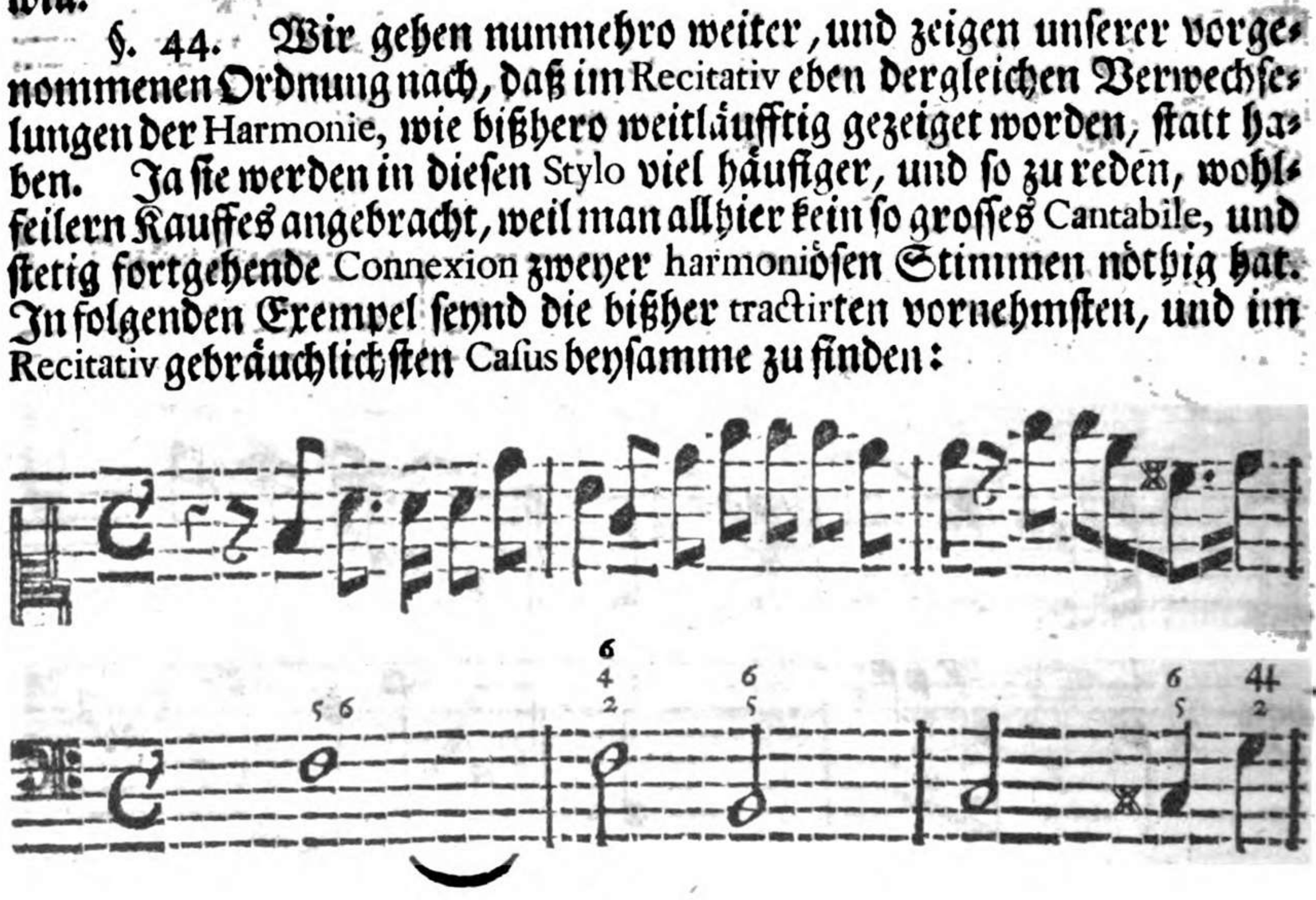


Wie

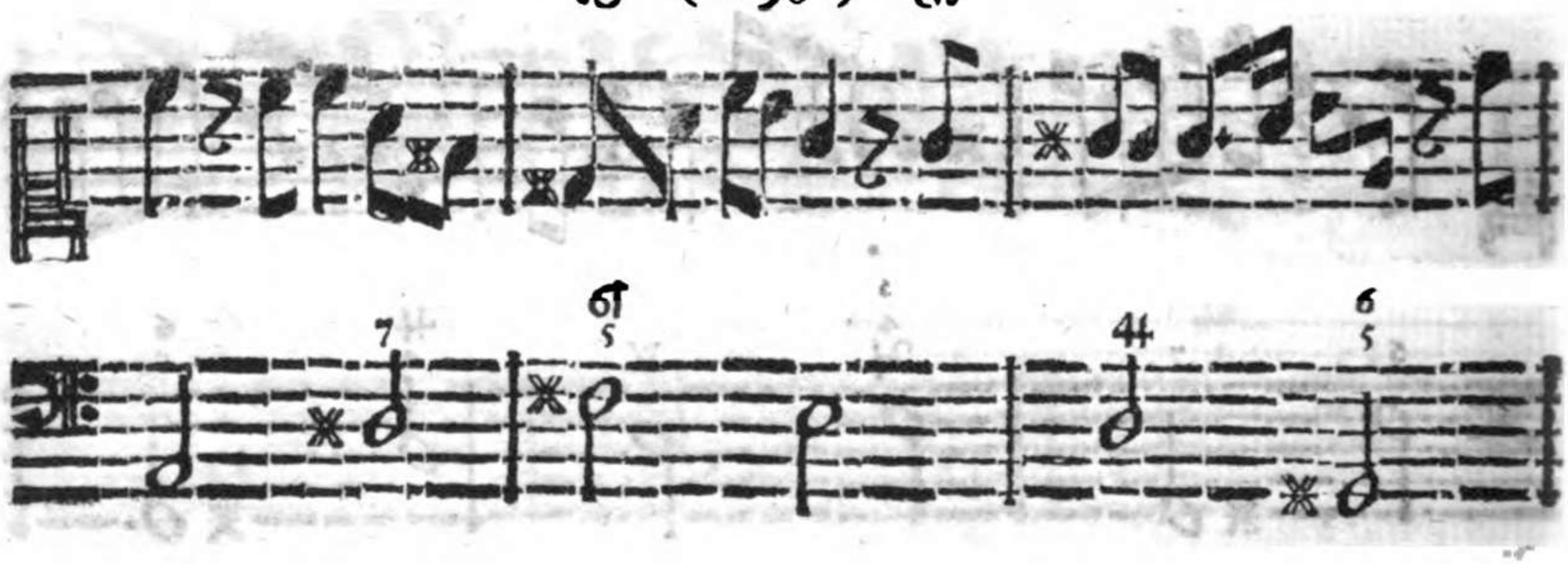


Wie wir es nun hier mit der ersten reellen Verwechselung des Accordes $\{\frac{6}{4}\frac{4}{2}\}$ gemachet, so machet man es auch mit denen andern beyden Verwechselungen dieses Accordes; ja eben also verfähret man auch mit andern dissonirenden Accorden, wer sich in dieser Materie exerciren will.

§. 44. Wir gehen nunmehro weiter, und zeigen unserer vorgenommenen Ordnung nach, daß im Recitativ eben dergleichen Verwechselungen der Harmonie, wie bißhero weitläufftig gezeiget worden, statt haben. Ja sie werden in diesen Stylo viel häufiger, und so zu reden, wohlfeilern Kauffes angebracht, weil man allhier kein so grosses Cantabile, und stetig fortgehende Connexion zweyer harmoniösen Stimmen nöthig hat. In folgenden Exempel seynd die bißher tractirten vornehmsten, und im Recitativ gebräuchlichsten Casus beysamme zu finden:







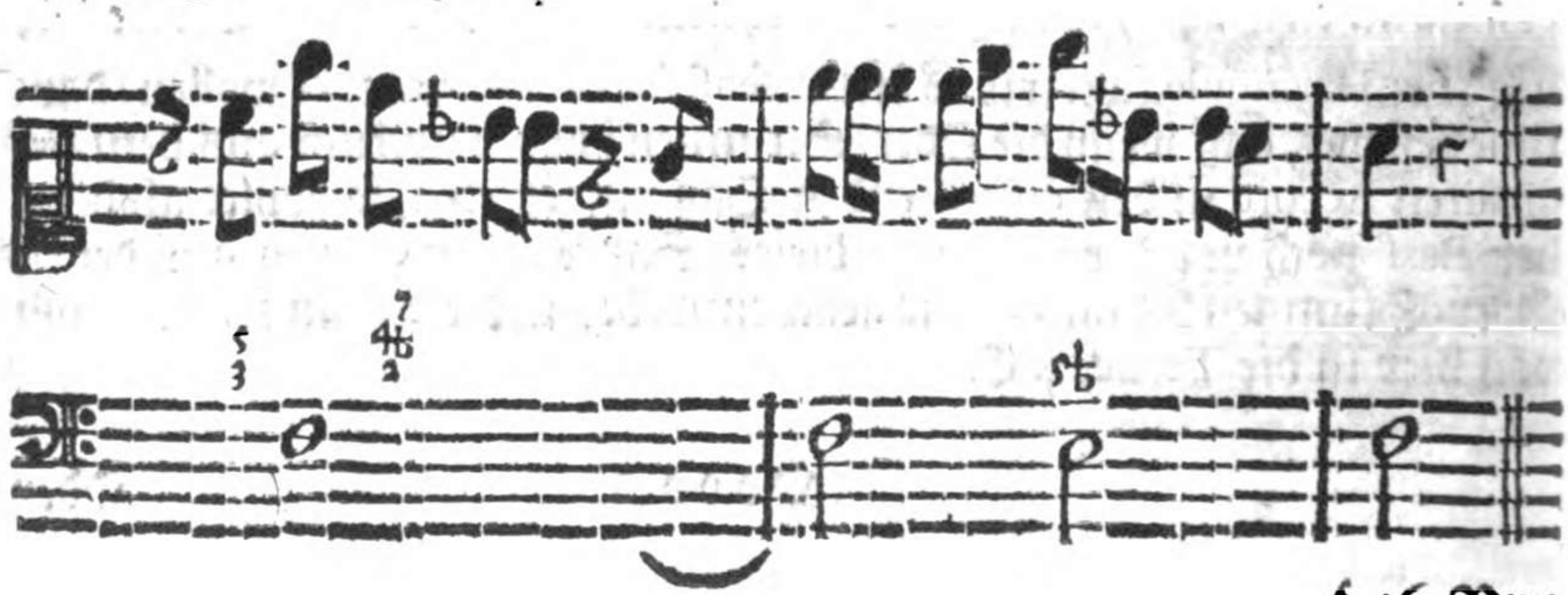
§. 45. Wir



§. 45. Wir haben allhier annoch den im Recitativ ſehr offt gebräuchlichen Satz $\left\{\begin{smallmatrix}5&7&6\\3&4&3\\&2&\end{smallmatrix}\right\}$ mit zu nehmen, deſſen beſondere Verwechſelung der Harmonie (wie wir es hier in ſenſu latiori alſo nennen wollen) darinne beſtehet, daß wenn die Ober-Stimmen ſchon würcklich aus dem ordinairen Accord in den diſſonirenden Satz eingetreten, ſo hohlet alsdenn der Baſs noch vor der reſolution dieſes Satzes einen Clavem aus denen Ober-Stimmen herunter, und gehet entweder in die 2de auffwerts, und von hier in die Tertie, z. E.

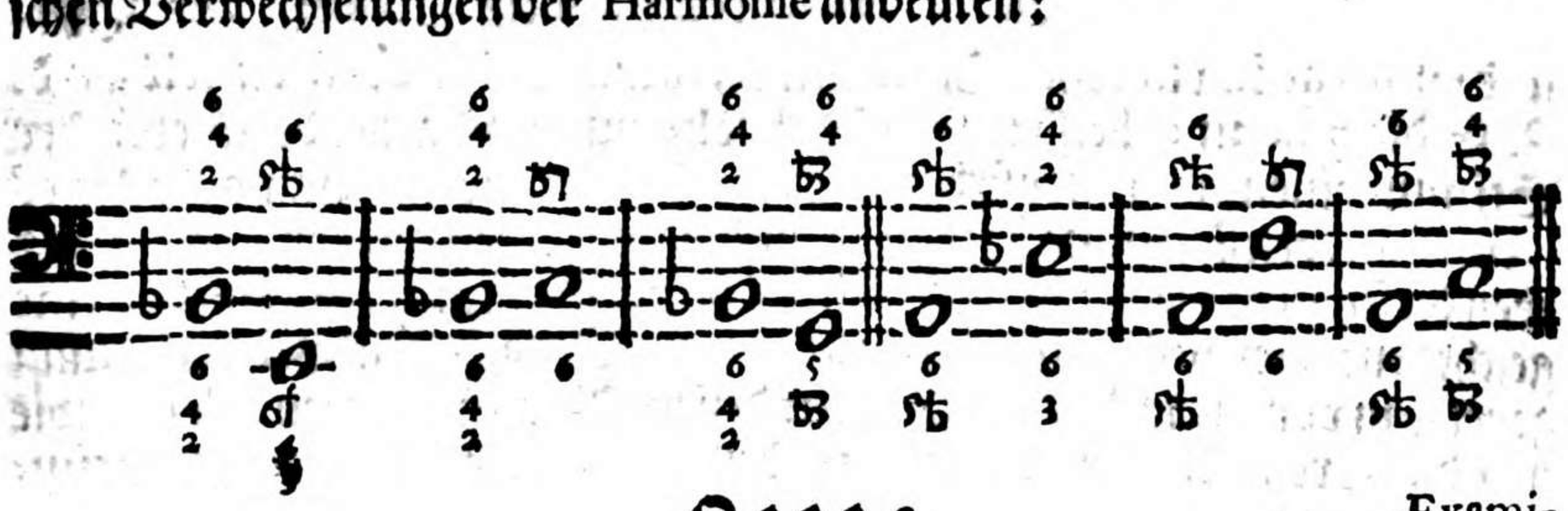


Oder er gehet in das Semitonium **drunter** (**welches die** 7me **des** dissonirenden Accordes **ausmachet,**) **und** resolviret **von dar wieder zurück in den vorigen** Clavem **z. E.**





§. 46. Nun ſolten wir der Ordnung nach, auch einige falſche Exempel der verwechſelten Harmonie angeben. Allein weil dergleichen falſche Sätze ſich meiſtentheils ſchon aus der zugleich auſſenbleibenden reſolution der Diſſonantien verrathen, (dergleichen falſche Exempel wir ſchon oben geſehen) ſo hat man in ſolchen Fällen nicht Urſache, erſt weiter nachzuſuchen, wie es um die richtige Verwechſelung der Harmonie ſtehet. Nichts deſtoweniger dieſen Unterſcheid genauer zu zeigen, ſo ſehe man folgende Exempel an, allwo die über denen Baſſ-Noten ſtehende Signaturen die rechten Verwechſelungen der Harmonie (ſo wie ſie bißhero gelehret worden); Die unter denen Baſſ-Noten ſtehende Signaturen aber die falſchen Verwechſelungen der Harmonie andeuten:



Exami-



Examiniret man die obern Signaturen gegen einander, ſo wird überall der Haupt-Accord mit dem darauff folgenden verwechſelten Accorde einerley Claves haben. Hingegen wird es ſich mit denen unterſten Signaturen gantz anders befinden, wie man hiervon gar leicht die Probe ſelbſt machen kan.

§. 47. Bißher haben wir geſehen, wie die Harmonie vor der reſolution der Diſſonanz verwechſelt wird: nunmehro kommen wir zum 4ten puncte dieſes Capitels, und fragen, wie dergleichen Verwechſelung auch bey oder mit der reſolution ſelbſt geſchehen könne? das heiſſet: Wir wollen nunmehro wiſſen, wie die reſolution einer Diſſonanz verwechſelt werde, oder was eigentlich eine Verwechſelung der reſolution heiſſe? Uberhaupt und in ſenſu generali heiſſet eine Verwechſelung der reſolution dieſes, wenn eine Stimme des Accordes (es ſey) die obere, mittel- oder unterſte Stimme) ihre Diſſonanz nicht ſelbſt reſolviret, ſondern denjenigen Clavem, worein ſie reſolviren ſolte, einer andern Stimme überläſſet, und dagegen einen andern Clavem eben dieſes Accordes ergreiffet. Durch welches Verfahren alſo die reſolution in eine andere Stimme geworffen, und ſolchergeſtalt in deren Stimmen vertauſchet oder verwechſelt wird. Z. E. die 7me zu e. heiſſet d. dieſes d. ſolte nun nachgehends in eben der Stimme einen grad unter ſich in das c. reſolviren: wenn man aber dieſes c. einer andern Stimme überläſſet, und davor einen andern Clavem aus eben dieſen Accorde anſchläget, welches hier g. ſeyn könte, ſo heiſſet es eine geſchehene Verwechſelung der reſolution. Dergleichen Verwechſelung gehet nun vor, entweder 1) zwiſchen denen Ober-Stimmen alleine, wie hier das Exempel gegeben worden, oder 2) zwiſchen einer obern Stimme, und der Baſi des Accordes.

§. 48. Die

§. 48. Die zwischen denen Ober-Stimmen alleine vorgehende Verwechselung der resolution ist zwar von keiner Schwührigkeit, und ist auch nach unsern obigen Fundamentis nicht eigentlich unter die reellen Verwechselungen der Harmonie zu zehlen, weil die Basis (y) des Accordes mit der Verwechselung nichts zu thun hat, sondern ihren natürlichen Gang behält: sie verdienet aber hier deswegen weitläufftiger erkläret zu werden, weil sie nicht allein in vielstimmigen, sondern auch in zweystimmigen Sachen gar notable Casus verursachet. Erstlich die vielstimmigen Sachen betreffend, so seynd bey berühmten practicis folgende Exempel, und andere von dergleichen Natur, nicht rar zu finden: In

(y) vide §. 23. h. c.

In allen diesen Exempeln findet sich die geschehene Verwechselung der resolution nach obiger Beschreibung, indem die vorhergelegene Dissonanz nirgends in ihrer eigenen Stimme resolviret, sondern den Clavem, worein sie natürlich resolviren solte, einer andern Stimme überlässet, und dagegen einen neuen Clavem eben desselben Accordes ergreiffet. Die 2 stimmigen Sachen aber betreffend, so kommen in Cameral- und Theatralischen Stylo folgende notable Exempel, nebst unzehlichen Variationibus ihrer Arth, täglich zum Vorschein:

In



In allen dieſen Exempeln reſolviret die Concert-Stimme keine einzige Diſſonanz ſelbſt, ſondern ſie läſſet überall den locum reſolutionis leer (z),

 wie

(z) Dahero ein Accompagniſt die reſolutiones ſolcher Diſſonantien niemahls vergeſſen muß, ob gleich die Ziffern nicht ausdrücklich über dem Baſſe bezeichnet ſtehen.

wie aus denen Signaturen des Baſſes erhellet, und verwechſelt alſo iederzeit den Clavem worinnen ſie reſolviren ſolte, mit einen andern Clave eben dieſes Accordes. (*)

§. 49. Die zwiſchen einer Ober-Stimme, und der Baſi vorfallende Verwechſelung der Reſolution iſt von mehrer Wichtigkeit, und giebet es in praxi zwey gebräuchliche Arthen derſelben. (aa)

1.) Die erſte und beſte Arth iſt, wenn beyde Stimmen diejenigen Claves, worein ſie natürlich reſolviren ſolten, richtig gegen einander vertauſchen, ſo, daß die Baſis der Obern Stimme ihre reſolution, und die Ober-Stimme hinwiederum der Baſi ihre Reſolution wegnimmet. z. e. die 4ta major pfleget natürlicher Weiſe in die 6te zu reſolviren: $\{^{h\ c}_{f\ e}\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das c und die Baſis in das e reſolviret, ſo kehret man es umb, und giebet der Baſi das c. und der Ober-Stimme das e, auff welche Arth der vorige Accord der 4ta major mit ſeiner verwechſelten reſolution alſo erſcheinet: $\{^{h}_{f}X^{e}_{c}\}$ Noch ein Exempel, die 5te min. reſolviret natürlich in die 3e: $\{^{c\ \ h}_{fis\ g}\}$ Statt daß nun hier die Ober-Stimme in das h. und die Baſis in das g. reſolviret, ſo giebet man wieder umgekehrt der Baſi das h. und der Ober-Stimme das g. mithin die verwechſelte Reſolution der 5te min. alſo ausſiehet: $\{^{c}_{fis}X^{g}_{h}\}$ 2) Die

---

* Daher ſeynd alle dieſe Exempel lauter Verwechſelungen der reſolution, und keine retardationes; wovor kürtzlich zu meiner Verwunderung ein ſonſt braver Virtuoſe das obige 3te Exempel anſehen wollen. Wir werden aber unten ſehen, was eigentlich eine retardation ſey. Ubrigens ſiehet man aus obigen Exempeln den wahren Grund der ſo genanndten neuen reſolutionum, oder Syncopationum catechreſticarum.

(aa) per artem combinatoriam entdecket man zwar mehrere Arthen derſelben, weil ſie aber theils gantz und gar unbrauchbahr, theils ſonſt unnöthige Weitläufftigkeiten verurſachen; ſo können wir mit obigen 2. Arthen, und denen dabey hin und wieder eingeſtreuten Anmerckungen, die Sache viel kürtzer faßen.

2) Die andere Arth iſt, wenn die Baſis zwar der Ober-Stimme ihre Reſolution wegnimmet, dieſe aber ſtatt gleicher Revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich reſolviren ſolten, anſchläget, z. e. damit wir zu beſſerer Erläuterung bey denen obigen Caſibus bleiben, ſo reſolvirte die 4ta major natürlich alſo: $\{^{h}_{f}\ ^{c}_{e}\}$ Wenn nun hier die Baſis f. der obern Stimme ihre reſolution c. weggnimmet, und die obere Stimme ſchläget hingegen, ſtatt daß ſie wieder der Baſi ihre reſolution e. wegnehmen ſolte, hiervor einen 3ten Clavem oder radical-Stimme dieſes Accordes e. an welche radical-Stimme hier g. ſeyn könte, ſo ſiehet die verwechſelte reſolution alſo aus: $\{^{h}_{f}\ ^{g}_{c}\}$ Den obigen andern Caſum betreffend, ſo reſolvirte die 5te min. natürlich alſo: $\{^{c}_{fis}\ ^{h}_{g}\}$ Nimmet nun hier die Baſis fis der Ober-Stimme ihre reſolution h. weg, und die Ober-Stimme ergreiffet hingegen, ſtatt daß ſie der Baſi wiederum ihre reſolution g. wegnehmen ſolte, hiervor den dritten Clavem oder radical-Stimme dieſes Accordes g. welche radical-Stimme hier d. ſeyn könte, ſo erſcheinet die verwechſelte reſolution alſo. $\{^{c}_{fis}\ X\ ^{d}_{H}\}$

§. 50. Bey dieſem 2. Arthen der verwechſelten reſolution findet man nun nach unſern obigen fundamentis das proprium einer reelen Verwechſelung der Harmonie, indem gedachte Verwechſelungen nicht allein zwiſchen einer Ober-Stimme u. der Baſi vorgehen, ſondern auch die Sätze der verwechſelten Reſolutionum ſelbſt mit demjenigen Sätzen, worein beyde Stimmen natürlich hätten reſolviren ſollen, jederzeit einerley Claves haben und haben müſſen. Das heiſſet, es muß ein Satz in dem andern ſtecken, ſie mögen nun in conſonantien oder diſſonantien beſtehen. Gleichwie aber alle Diſſonantien natürlich und nach der Regel der Alten, in Conſonantien reſolviren: alſo wird man bey dergleichen Verwechſelung der

Reſolution all' ordinaire wahrnehmen, daß wo die Baſis natürlich in einen 6ten-Accord, z. e. in $\binom{6}{e}$ hätte reſolviren ſollen, ſo wird ſie hingegen nach geſchehener legalen Verkehrurg der reſolution dem gleichgültigen, oder in einerley Clavibus beſtehenden ordinairen Accord $\{\frac{5}{3}_{c}\}$ auffweiſen & vice verſa, wo gedachte Baſis natürlich in einen ordinairen Accord z. e. in $\{\frac{5}{3}_{G}\}$ hätte reſolviren ſollen, ſo wird ſie nach geſchehener legalen Verkehrung der reſolution, den gleichgültigen 6ten-Accord $\binom{6}{H}$ auffweiſen; wie man ſo wohl aus obigen, als allen folgenden Exempelu erſehen mag. Und giebet es wenige Exempel in contrarium, die wir unten anmercken werden.

§. 51. Mit dieſer vorhergegangenen Theorie einer verwechſelten Reſolution, wenden wir uns nunmehro ad praxin und zeigen erſtlich wie beſagte Reſolution bey unterſchiedenen Diſſonantien nach obiger erſten Arth (bb) könne verwechſelt werden. Man ſehe folgende Variationes über den Accord $\binom{4}{2}$ an:

Die



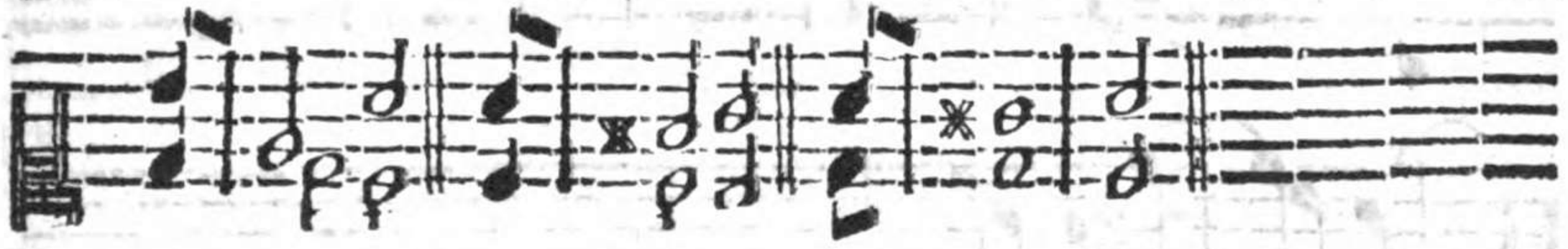
(bb) Da man nehmlich die Claves, worinnen beyde Stimmen natürlich reſolviren ſolten, richtig gegen einander vertauſchet.



Die fundamental-Noten dieſer verwechſelten Reſolutionum Diſſonantiarum ſeynd folgende:



Ohne dieſe Verwechſelungen der reſolution würden die Diſſonantien natürlich alſo reſolviret haben:



Dieſe natürlichen reſoluriones halte man gegen die verwechſelten, ſo wird ſich ſo wohl die Richtigkeit der geſchehenen Verwechſelung beyder reſolvirenden Clavium, als auch die geſchehene Verwandelung der, bey denen natürlichen reſolutionibus entſtehenden 6ten-Accorde, in ihre gleichgültige ordinairen Accorde finden.

§. 52. Bey Verwechſelung der reſolution der 5te min. und 7. min. nach der erſten Arth gehet es eben alſo her, und mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:



Die

Die fundamental-Noten dieſer Exempel ſehen alſo aus:



Ohne die geſchehene Verwechſelungen der reſolution würden die Diſſonantien natürlich alſo reſolviret haben:



Man halte hier wiederum beyderley fundamental-Noten gegen einander, ſo wird ſo wohl die Richtigkeit der verwechſelten reſolution, als auch die geſchehene Verwandelung der, bey denen natürlichen reſolutionibus entſtehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde. ſich zeigen.

§. 53. Fol-

§. 53. Folgende zwey erſte Exempel No. 1. und No. 2. ſcheinen dem erſten Anſehen nach, eine irregulaire Verwechſelung der reſolution zu haben: ſiehet man aber ihre fundamental-Noten No. 3. und No. 4. an, wie die 7me natürlicher Weiſe hätte ſollen reſolviren, ſo findet man die Richtigkeit der verwechſelten reſolution nach allen bißherigen requiſitis. Denn die beyden Stimmen werden in der reſolution mit einander verwechſelt, und ſtatt derjenigen 6ten-Accorde, worein man natürlich hätte reſolviren ſollen, præſentiren ſich nach der Verwechſelung, ihre gleichgültigen ordinairen Accorde:



No. 1. No. 2. No. 3.



No. 4.

§. 54. Wir betrachten nunmehro in einigen Exempeln, wie verſchiedene Diſſonantien nach der obigen andern Arth (cc) ihre reſolution verwechſeln können. Erſtlich den Accord $\left(\frac{4}{2}\right)$ betreffend, ſo ſehe man folgende, dem Recitativ-Stylo ſonderlich eigene Sätze an:

Die

(cc) Da nehmlich die Baſis zwar der obern Stimme ihre reſolution wegnimmet, die Ober-Stimme aber ſtatt gleicher revenge einen dritten Clavem des vorigen Accordes, in welchen beyde Stimmen natürlich reſolviren ſolten, anſchläget.



Die erſten beyden Exempel ſolten natürlich alſo reſolviren $\binom{h\ c}{f\ e}$ da aber ihre reſolutiones in dieſer Figur erſcheinen $\binom{h}{f}X\binom{g}{c}$ und $\binom{h}{f}X\binom{c}{c}$ ſo ſiehet man, daß die Baſis zwar der obern Stimme ihre reſolution weg-

genommen, die Ober-Stimme aber, statt ein gleiches zu thun, davor einen dritten Clavem aus denjenigen Accord $\binom{6}{c}$ angeschlagen, worein die Basis natürlich hätte resolviren sollen, wobey dieser 6ten Accord in seinen gleichgültigen ordinairen Accord $\binom{5}{3}_{c}$ verwandelt worden. Das 3te, 4te, und 5te Exempel geben die, im Recitativ alle Augenblick vorkommende Cadenz an, welcher es ganz und gar an der gebührenden resolution ihres Satzes $\binom{\#}{}$ zu ermangeln scheinet. Denn ob sie wohl in der Figur des 3ten Exempels (so lange nehmlich der Accompagnist die über das c. gezeichnete $\binom{6}{4}_{\#}^{5}$ distinct anschlagen will) den Nahmen einer verwechselten resolution deswegen erhalten könte, weil auff diese Arth das c. worein der Basi natürlicher Weise (dd) resolviren solte, in die 6te der Ober-Stimme versetzet wird: so kan man doch den Accompagnisten bey dergleichen geschwind vorbey gehenden Cadenzen nicht allzeit zu der Accurateſſe des besagten 3ten Exempels obligiren, und folgbar muß man das 4te, und 5te Exempel vor Exceptiones wieder die allgemeine Regel, und vor solche Libertæten annehmen, die durch langen Gebrauch das Bürger-Recht erhalten.

§. 55. Die

(dd) Natürlich solte diese Recitativ-Cadenz allzeit, ich sage allzeit auff folgende Arth resolviren, wie man dann und wann im Gebrauch hat:



Weil aber dergleichen langweilige, und doch in Theatraliſchen Sachen alle Augenblick vorkommende Cadenz endlich würde verdrießlich anzuhören, ja nicht selten den agirenden Sänger gleichsam unnützer Weise auffzuhalten scheinen: so kan es ſeyn, daß man daher Gelegenheit genommen, die Sache abzukürtzen, und nach dem obigen 4ten und 5ten Exempel gerade zur Cadenz zu gehen. Jedoch niemanden eine beſſere Meynung benommen.

§. 55. Die resolution der 5te min. und 7. min. nach der andern Arth zu verwechseln, so mögen folgende Exempel zur Erläuterung dienen:

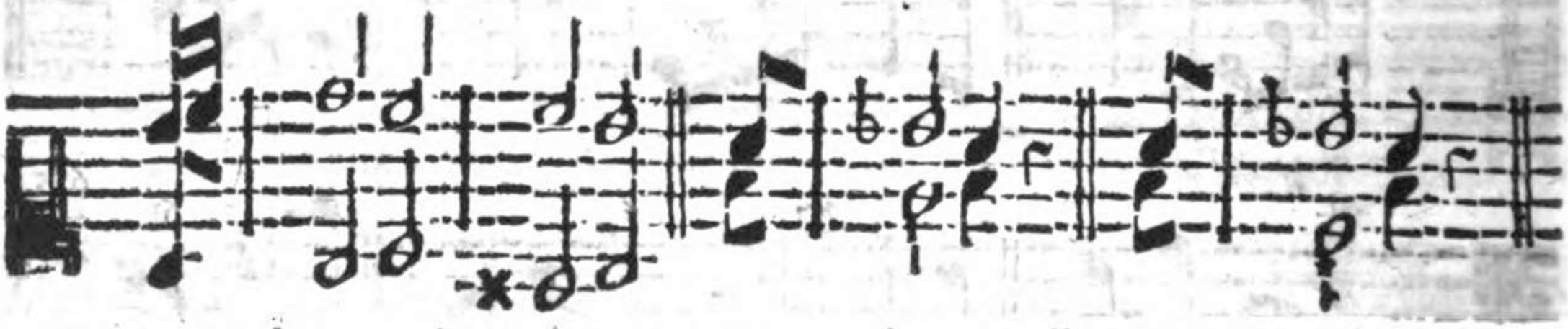


Die fundamental-Noten dieſer Exempel ſehen alſo aus:





Natürlich hätten ſie alſo reſolviren ſollen:





Hält man nun beyderley fundamental-Noten gegen einander, ſo wird man ſo wohl die Wichtigkeit der, nach der andern Arth verwechſelten Reſolution, als auch die geſchehene Verwandelung der, bey denen natürlichen Reſolutionibus entſtehenden ordinairen Accorde, in ihre gleichgültige 6ten-Accorde finden.

§. 56. Gleich-

§. 56. Gleichwie nun bey denen bißherigen, nach der andern Arth geſchehenen Verwechſelungen der Reſolution, die Baſis der obern Stimme ihre Reſolution weggenommen, und dieſe davor einen neuen Clavem geſuchet: alſo wird hingegen bey denen folgenden beyden Exempeln No. 1. und No. 2. umgekehret verfahren; nehmlich die Ober-Stimme nimmt der Baſi denjenigen Clavem weg, worein ſie natürlich reſolviren ſolte, und die Baſis ergreiffet hingegen ſtatt gleicher Revenge, einen 3ten Clavem oder radical-Stimme aus dem natürlich reſolvirenden Accorde. Denn natürlich ſolten beyde Stimmen alſo reſolviren, wie No. 3. und No. 4. ausweiſen: ſtatt deſſen aber verwechſeln ſie die Reſolution, wie No. 5. und No. 6. zeiget, woraus ſo wohl die Richtigkeit der Verwechſelung, als auch die Verwandelung des natürlich reſolvirenden ordinairen Accordes, in ſeinen gleichgültigen 6ten-Accord erhellet:

No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5. No. 6.

§. 57. Wir wollen nunmehro zeigen, daß die bißherigen Verwechselungen der Resolution, so wohl nach der oben beschriebenen ersten als andern Arth, gar häufig im Recitativ vorkommen. Ja es ist dieser Stylus eigentlich ihr gewöhnlicher Sitz, und gehöret auch hieher, was oben §. 44. von denen Verwechselungen der Harmonie gesaget worden. Es mag also folgendes Exempel, in welchen wir die bißherigen vornehmsten und im Recitativ gebräuchlichsten Casus, so viel möglich zusamme eingeschlossen, (ee) allhier zur Erläuterung dienen!



(ee) Dahin wir in diesen Exempel wiederum mehr auff die Sache selbst, als auff die Embellissemens des Recitatives sehen müssen.



§. 58. Sol





§. 58. Sollen wir auch einige Exempel der falſch verwechſelten reſolution beyfügen, ſo müſſen wir hier den Caſum formiren, daß die Baſis zwar, nach denen bißherigen fundamentis, denjenigen Clavem ergreiffe, worein die Concert-Stimme reſolviren ſolte: (ff) Hingegen aber die Harmonie über dieſen verwechſelten Accorde falſch angegeben, und folgbar der ordinaire Accord mit ſeinen gleichgültigen 6ten-Accorde vor und nach der Verwechſelung nicht gehörig vertauſchet werde. Dieſen Caſum ohne viele Umbſtände zu erläutern, ſo ſehe man folgende Exempel an, alwo die über denen Baſſ-Noten ſtehende Signaturen die rechten bißher erklährten Verwechſelungen der Reſolution, die unter denen Baſſ-Noten ſtehenden Signaturen aber, die falſchen Verwechſelungen der Reſolution andeuten:

Exami-

(ff) Denn wenn auch dieſes nicht geſchiehet, und keiner von beyden Clavium, worein die zwey Stimmen natürlich reſolviren ſolten, in dem reſolvirten Satze zu finden iſt, ſo iſt der Satz wegen erwangelnder Reſolution ohne dis falſch und brauchet keiner weitern Unterſuchung, ob die Verwechſelung richtig?



Examiniret man die resolutiones der obern Signaturen, so wird (1) der Accord der verwechselten Resolution in allen Exempeln mit denjenigen Accorde einerley Claves haben, worein natürlicher Weise hätte sollen resolviret werden, und folgbahr wird man auch (2.) überall die geschehene reciproque Verwandelung des 6ten-Accordes mit seinen gleichgültigen ordinairen Accord nach obigen Regeln finden.

§. 59. Wir haben mit Fleiß biß hieher verspahret, zu fragen, wie sich ein angehender Componist in denen legalen Verwechselungen der Resolution, auff gleiche Arth üben könne, wie wir oben bey der Verwechselung der Harmonie vor der Resolution gesehen? dieses brauchet nun hier gantz und gar keiner weitern Künste, als daß man die in vorhergehenden §. angegebenen Bases der verwechselten Resolutionum zum Fundament seines Exercitii setze, und darüber nach Anweisung der obern Signaturen geschickte Variationes suche, ohne sich weiter zu bekümmern, ob die obere Stimme einen verwechselten Clavem dagegen anschlage oder nicht? Genug, wenn man beyden Stimmen (nach denen Regeln einer zweystimmigen Composition) einen guten Gang, und gute Harmonie (gg) giebet, so ist an den übrigen nichts gelegen, wie es a Casu gerathen will. Die Sache ist so leicht, und mit obigen Exempeln schon dergestalt erläutert, daß wir nicht nöthig haben, allhier den Platz mit mehrern Exempeln anzufüllen. Wir gehen also weiter, und erörtern alhier noch eine viel wichtigere Frage, welche diese ist: ob die bißherigen Sätze einer verwechselten Resolution iederzeit, nach obigen Exempeln, aus lauter Consonantien bestehen müs-

sen,

(gg) Z. E. nicht leere Qvinten anschlage, wo die Tertien harmoniöser ausfallen.

en, oder ob sie auch mit Dissonantien können vermischet, und gleichsam abbelliret, oder schöner gemacht werden?

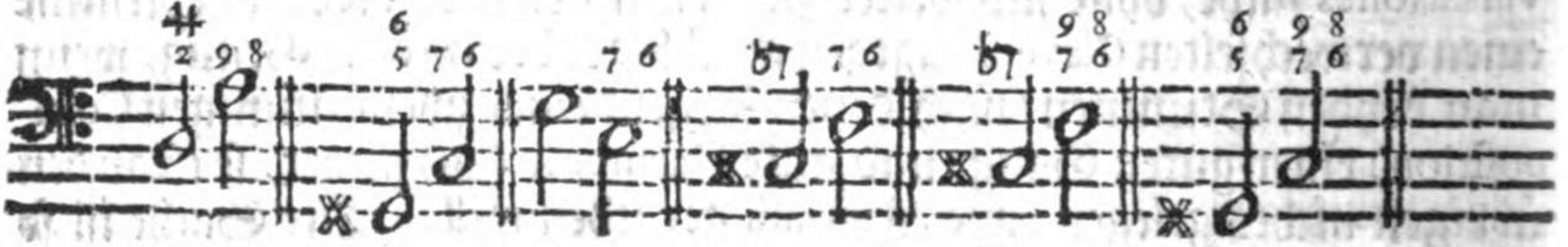
§. 60. Antwort: es ist das letztere mehr in vollstimmigen, als in 2 stimmigen Sachen practicabel; und fallen mir im nachsuchen zweyerley mögliche Casus ein. Der erste Casus wäre dieser, daß gleichwie statt folgender natürlichen Resolutionum:



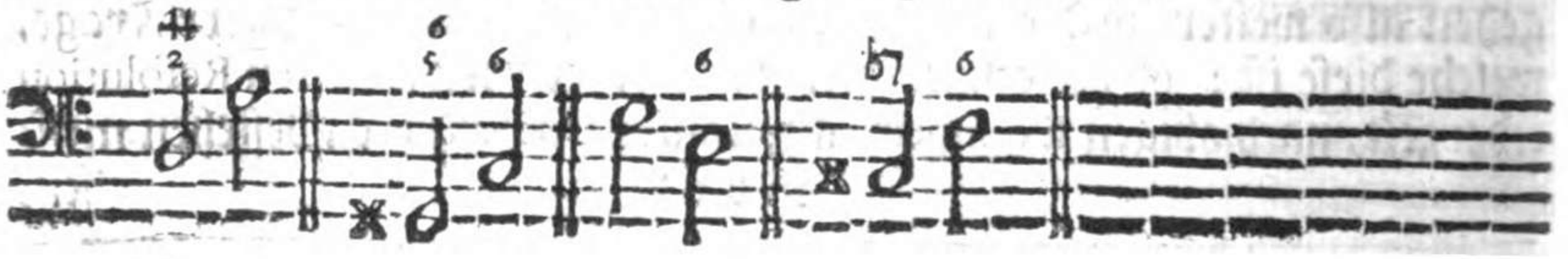
In dem ersten Exempel die 6te durch eine vorhergesetzte 7me, und in denen übrigen 3. Exempeln die 8ve durch eine vorhergesetzte 9. kan auffgehalten werden:



also gehet eben dieses bey legaler Verwechselung dieser Sätze an. Denn aus denen 7men werden hier 9nen, und aus 9nen werden wiederum 7men:



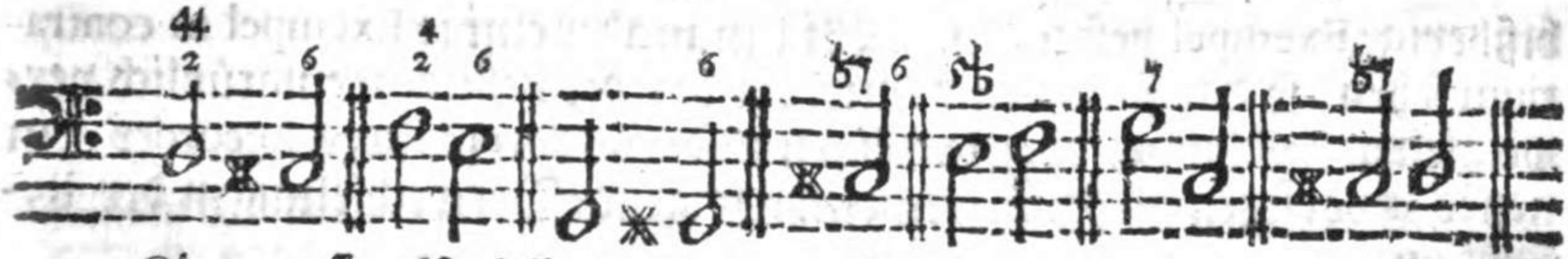
Diese Exempel solten bey ihren consonirenden Verwechselungen der resolution also erscheinen, wie sie oben vorgetragen worden:



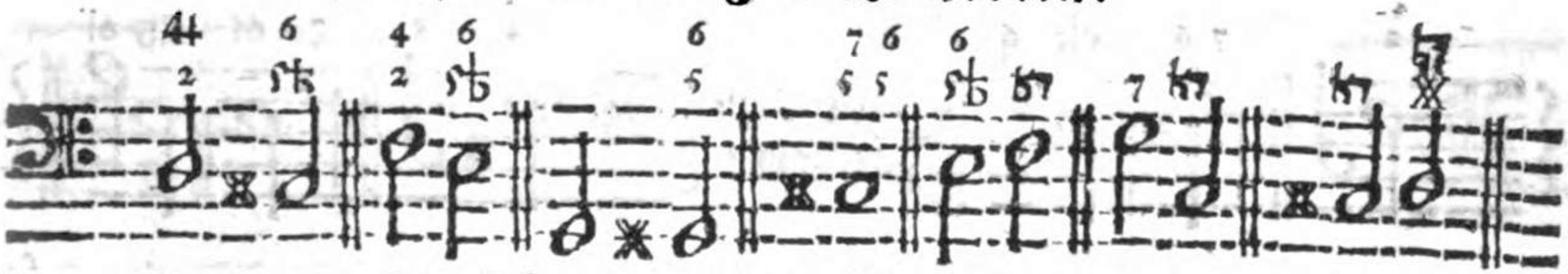
Hält

Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwechselungen der resolution gegen einander, so siehet man daß die Bases einerley, und die eingeschobenen Dissonantien nichts anders, als pure Auffhaltungen der ordinairen- und 6ten-Accorde seynd.

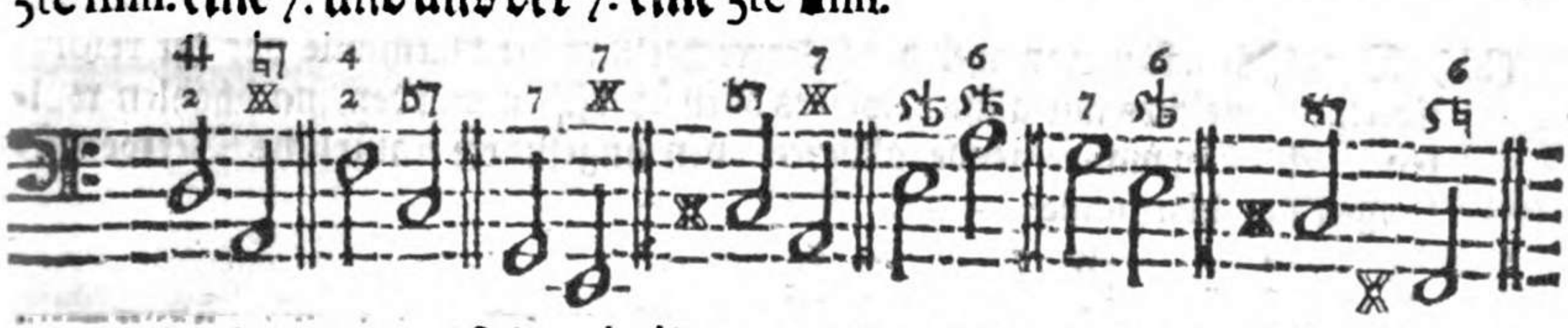
§. 61. Der andere Casus, da die Sätze einer verwechselten Resolution können mit Dissonantien vermischet werden, wäre dieser: Wenn man bey manchen 6ten-Accorden die 5t. min. und bey denen mit der 3. maj. verknüpfften ordinairen Accorden die 7. min. mit einschliessen kan, so daß dabey alle Claves der vorigen ordinairen, und ihrer gleichgültigen 6ten-Accorde, vor wie nach, bleiben z. e. statt folgender consonirenden natürlichen resolutionum:



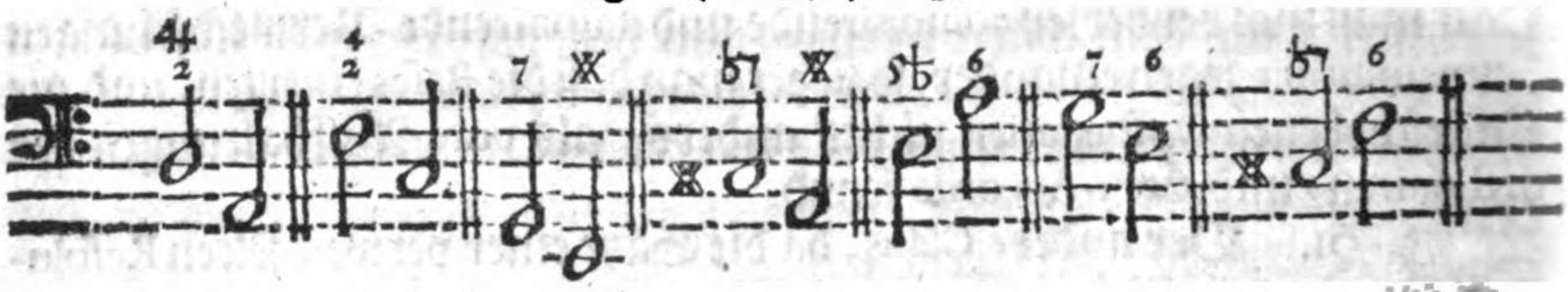
Können sie also dissonirend gemacht werden:



Bey legaler Verkehrung dieser resolutionum wird jederzeit aus der 5te min. eine 7. und aus der 7. eine 5te min.

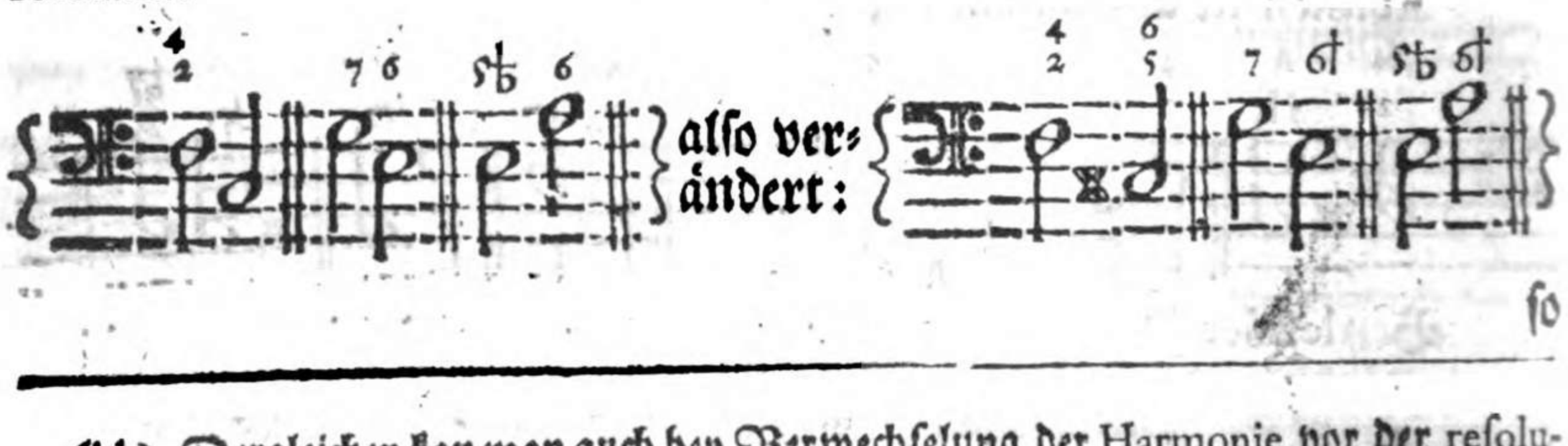


Diese Exempel solten in ihren consonirenden Verwechselungen der resolution also stehen, wie sie oben angegeben worden:



Hält man nun beyderley consonirende und dissonirende Verwechselungen der Resolution gegen einander, so findet sich, daß die Bales auch hier einerley, und beyde Arthen die geschehene reciproque Verwandelung der vorigen 6ten-Accorde, in ihrer gleichgültige ordinairen Accorde, & vice versa, zum Grunde haben.

§. 62. Auff diesen Grunde, und auff dieser Regel seynd nun alle bißherige Exempel bestanden. Will man aber einige Exempel in contrarium sehen, so darff man nur entweder vor die Basin einer natürlich verwechselten Resolution, oder vor einen andern Clavem ihres Accordes, ein neues ✕ vorsetzen (hh) z. E. wenn man folgende Verwechselungen der Resolution:



(hh) Dergleichen kan man auch bey Verwechselung der Harmonie vor der resolution thun, welches wir allhier, weil es oben übersehen worden, nachholen wollen. Also kan man folgende, allbereit oben angeführte natürliche Verwechselungen der Harmonie:



Durch

so entstehet bey dem ersten Exempel statt des vorigen ordinairen Accordes, oder statt der vorigen 5tæ perfectæ, eine 5ta imperfecta, welche die 6te bey sich führet, mithin treffen die Claves dieses Accordes nicht mehr mit denen Clavibus $\binom{6}{e}$ überein, worein natürlich solte resolviret werden. Die beyden letzten Exempel behalten zwar die Harmonie einer 6te, wie vorher; allein weil diese 6ten, majores worden, statt das sie voehin minores waren, so treffen die Claves ihrer Accorde wiederum nicht accurat mit denen Clavibus $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\c\end{smallmatrix}\right\}$ und $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\f\end{smallmatrix}\right\}$ überein, worein natürlich solte resolviret werden. Muß man also dergleichen Exempel von der allgemeinen Regel ausnehmen, und selbige vor gut passiren lassen, weil sie nicht allein richtig resolviren, sondern auch die wichtigste Differenz der verwechselten Clavium nur in einen accidentalen ✱ bestehet.

§. 63. Wir kommen nunmehro zum 4ten puncte dieses Capitels, welcher von der Anticipation des Transitus im Basse handelt. Oben in der Nota (d) haben wir allbereit gesehen, was Anticipatio Transitus in denen Ober-Stimmen war. Es ist auch allda ein einzig Exempel (ii) einer Anticipation des Transitus im Basse mit eingeflossen, und eben diese Anticipation müssen wir allhier gründlich ausführen, weil sie nicht allein bey

---

Durch ein, vor die Basin, oder vor eine Ober-Stimme derselben, hinzu gesetztes ✱. also wie folget, verändern; weil dergleichen Veränderung weder die Verwechselung des Accordes, noch die resolution der Dissonantien hindert?



(ii) p. 604. $\binom{446}{Adc}$

denen harmonischen Sätzen viele notable Casus verursachet, sondern auch mit der Verwechselung der Harmonie vielfältig vermischet wird. Absonderlich gehet im Recitativ fast keine Zeile vorbey, da man gedachte Anticipation nicht häufig findet.

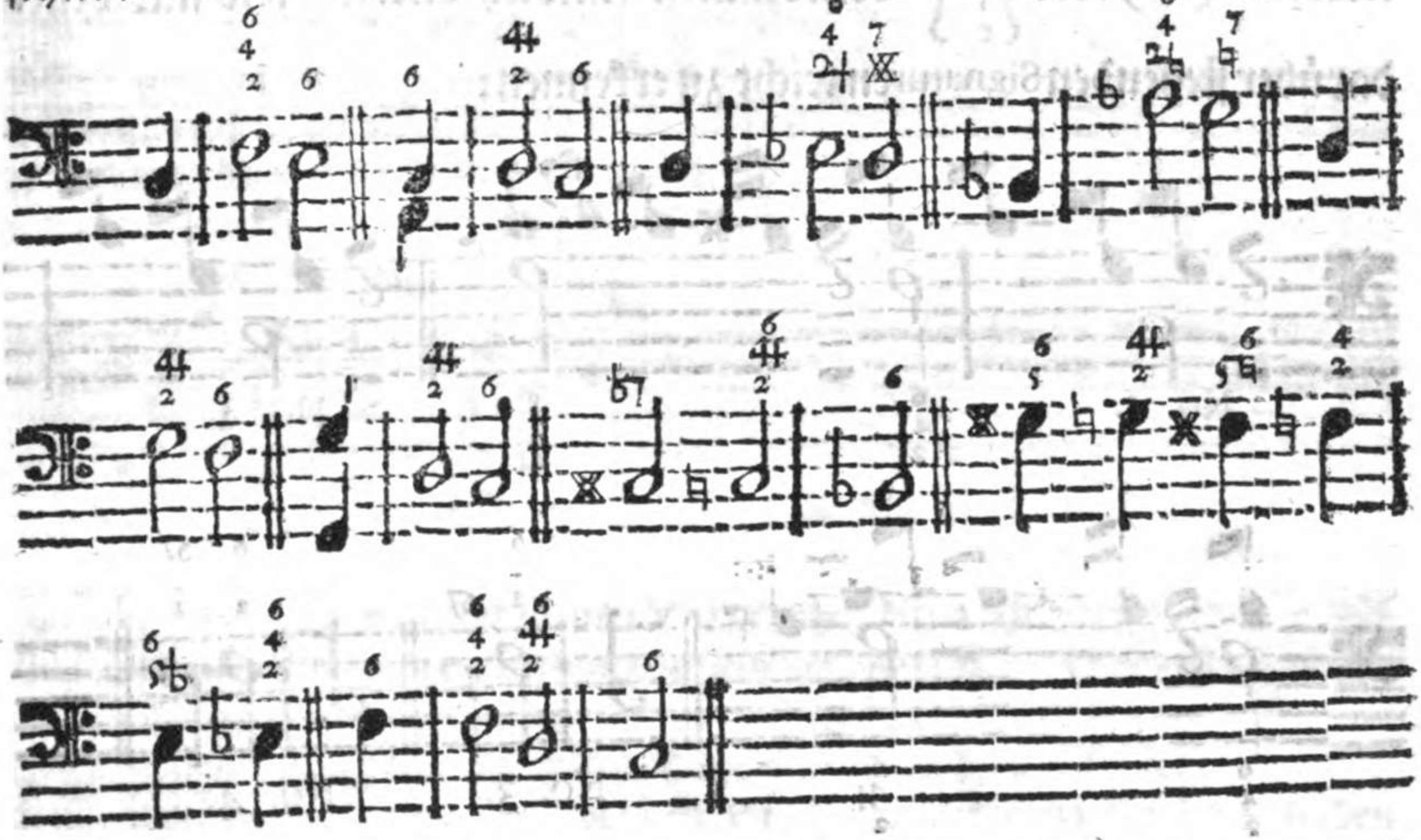
§. 64. Nachdem wir nun schon wissen, was Anticipatio Transitus sey, so fragen wir hier kürtzlich, auff wie vielerley Arth diese Figur in der Basi des Accordes gebrauchet werde? Antwort: Sie wird bey allen denenjenigen Fällen gebrauchet, wo der Bass ordentlicher Weise aus der 3e majori, oder auch minori, einen gantzen Ton unter sich per transitum in die 4te maj. (kk) gehen kunte. z. E. In allen folgenden, mit Fleiß ausgesuchten Sätzen gehet überall der Basß aus der 3e einen gantzen Ton unter sich in die 4te maj.



Lässet man nun in diesen Exempeln überall die vor der $\binom{6}{4\,4}_{2}$ stehende Note

(kk) Dahero diese Anticipatio transitus niemahls mit der 4ta perfecta angebracht wird.

Note weg, und anticipiret solchergestalt den Transitum, so kommen uns verschiedene frembde Sätze (ll) zu Gesichte, die mancher vor übel fundirte Libertäten möchte ansehen, so lange ihm die raisons davon verborgen seynd:



§. 65. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Transitus No. 1. und No. 2. werden zuweilen bey Expression harter Worte im Recitativ gebrauchet. Ihr Fundament beruhet auff der Verwechselung der Harmonie. Denn an statt daß in besagten Exempeln der Clavis f. natürlich unter sich in dem Clavem e. resolviren solte, auff die Arth, wie No. 3. und No. 4. ausweisen; so vertauschet er hingegen diesen Clavem e. gegen eine Oberstimme seines Accordes, nehmlich g. und zwar auff solche Arth, daß die Claves

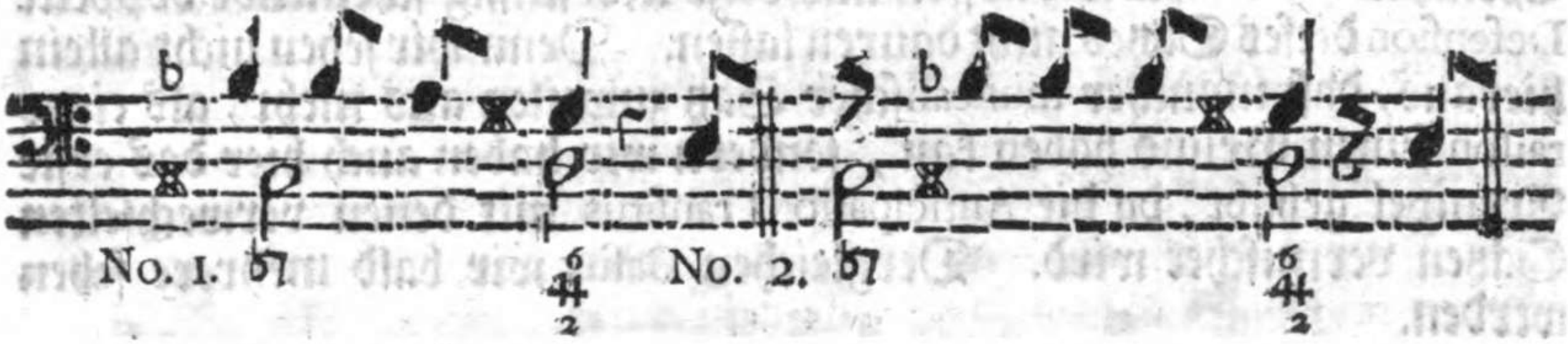
(ll) Davon wir einige schon in der Ersten Abtheilung dieses Buches C. 3. angeführet, und man also hier das Fundament derselben findet.

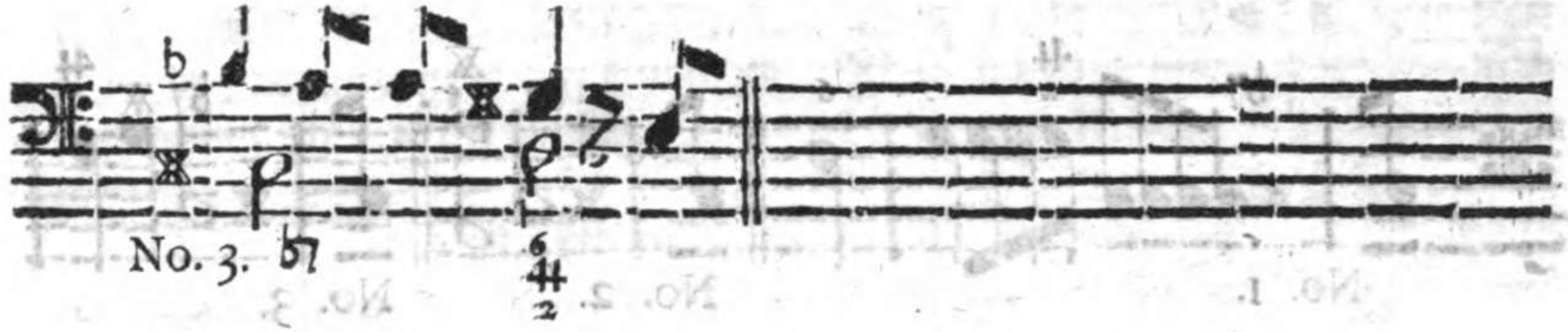
Claves dieſes verwechſelten Accordes $\left\{\begin{smallmatrix}8\\6\\4\\4\\g\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\4\\2\\g\end{smallmatrix}\right\}$ mit dem Haupt-Accorde $\left(\begin{smallmatrix}6\\5\\e\end{smallmatrix}\right)$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\5\\4\\3\\e\end{smallmatrix}\right\}$ vollkommen einerley bleiben, wie aus denen darüber ſtehenden Signaturen leicht zu erkennen:



§. 66. Folgende 2. Exempel eines anticipirten Tranſitus No 1. und No. 2. kommen gleichfalß öffters vor, da es denn ſcheinet, als wenn die 5. defic. nicht gebührend reſolvirete. Denn in dem erſten Exempel berühret ſie die 6te, worein ſie natürlich reſolviren ſolte, nur mit einem kurtzen Nötgen, im andern Exempel aber überſpringet ſie dieſe reſolution gar. Allein es iſt dieſes nichts anders, als eine allzulange Auffhaltung der 5. defic. worüber die folgende 6te per Ellipſin gar weggelaſſen wird, welcher Freyheit ſich der Componiſt zuweilen bey Expreſſion harter Worte bedienet. Dahero iſt dieſe Ellipſis nicht allein excuſabel, ſondern ſie machet vielmehr den Satz ſchöner, indem der locus reſolutionis gleichwohl nicht erman-

ermangelt, (mm) in welchen sie natürlicher Weise hätte resolviren können und sollen, nach dem Exempel No. 3.

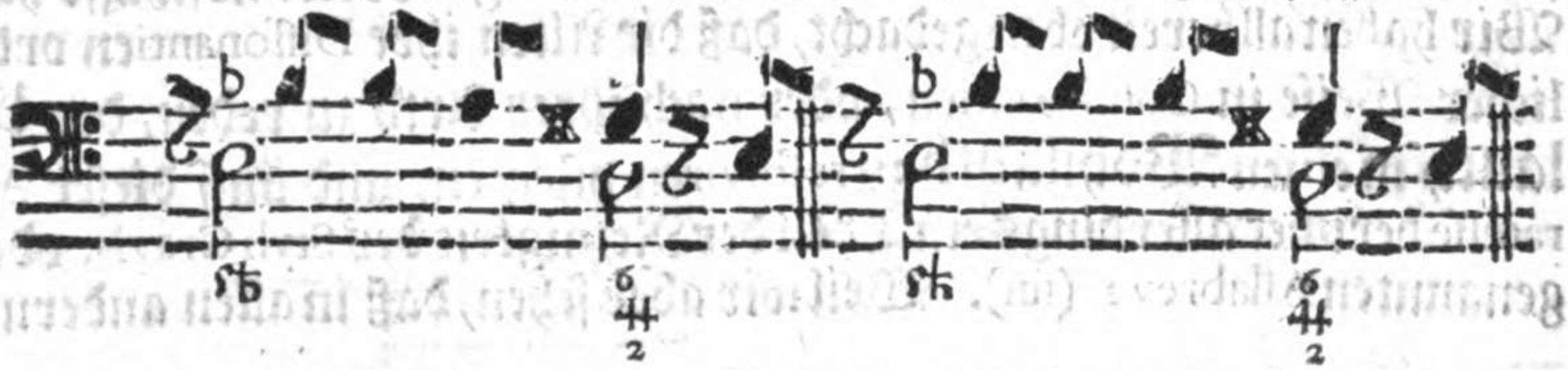




§. 67. Das unten folgende Exempel No. 1. ist oben §. 33. h. c. als eine Verwechselung der Harmonie angesehen worden. Hier aber können wir es als eine Anticipationem Transitus bey der verwechselten resolution einer ♭7. defic. ansehen. Denn daß die resolution dieser ♭7. defic. auff folgende Arth könne verwechselt werden, wie No. 2. ausweiset, solches haben wir oben §. 58. gesehen. Gehen wir nun von diesen Satze weiter per tran-

 situm,

(mm) Dahero man dergleichen Verfahren mit der 5te min. nicht gut heissen könte:

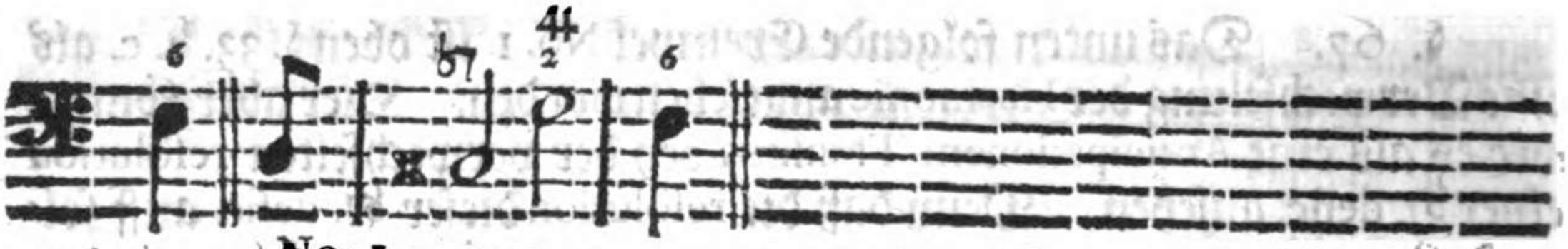


weil der locus resolutionis allerdings hier ermangelt, indem die ♯♭. nicht in die 4tam a. resolviren kan und solchergestalt diese Ellipsis kein richtig Fundament hätte.

ktum, wie No. 3. ausweiſet, und laſſen hernach die mittlere Note weg, damit der Tranſitus anticipiret werde: ſo bekommen wir wiederum das erſte Exempel No. 1. Wir dürffen uns dieſe überflüßig ſcheinende doppelte Defenſion dieſes Satzes nicht dauren laſſen. Denn wir ſehen nicht allein hieraus, daß mancher muſicaliſcher Satz zuweilen aus mehr, als einer raiſon ſeinen Grund haben kan, ſondern wir haben auch hier das erſte Exempel gehabt, da die Anticipatio Tranſitus mit denen verwechſelten Sätzen vermiſchet wird. Dergleichen Caſus wir bald mehrere ſehen werden.



No. 1. No. 2. No. 3.



No. 4.

§. 68. Wir wollen hier ein wenig ausweichen, und etwas von denen bekandten reſolutionibus Diſſonantiarum in Diſſonantias gedencken, weil ſie mit der Anticipatione Tranſitus des Baſſes einige Verwandſchafft haben. Wir haben allbereit oben gedacht, daß die Alten ihre Diſſonantien ordentlicher Weiſe in Conſonantien, oder nach ihrer Arth zu reden, den Ubellauth in einen Wohllauth zu reſolviren pflegten, und auff dieſer Accurateſſe beruhet allerdings ein Theil der Reinigkeit des Styli Gravis, oder ſo genannten Allabreve (nn). Weil wir aber ſehen, daß in allen andern Sty-

lis

(nn) Ob ſich gleich einige Autores nicht ſo ſtricte daran zu binden pflegen.

lis von dieſer Accurateſſe abgegangen, und ohne Bedencken die Diſſonantien wieder in Diſſonantien reſolviret werden: ſo fragen wir allhier (1) aus was vor Fundament, und (2) auff wie vielerley Arth dieſes geſchehen könne?

§. 69. Das erſtere betreffend, ſo haben dergleichen reſolutiones Diſſonantiarum in Diſſonantias mit der bißherigen Anticipatione Tranſitus einerley Fundament. Denn gleichwie bey dieſen anticipirten Tranſitu eine Note des Baſſes, die von rechtswegen da ſtehen ſolte, auſſen gelaſſen, und davor die nachfolgende diſſonirende Note anticipando angeſchlagen wird: eben ſo wird auch bey gedachter Reſolutione Diſſonantiarum jederzeit eine Note des Baſſes, welche ordentlicher Weiſe da ſeyn ſolte, überſprungen, und davor die nachfolgende diſſonirende Note anticipiret. Und zwar geſchiehet ſolches auff zwey notable Arthen.

§. 70. Die erſte Arth iſt dieſe, wenn der Baſs, ſtatt daß er biß zur reſolution ſeiner Diſſonanz liegen bleiben, und alsdenn erſt in die folgende Diſſonanz gehen ſolte, er anticipando in dieſe letztere Diſſonanz fället, und ſolchergeſtalt eine Note, oder einen Theil der vorhergehenden Note auſſen läſſet. Alſo ſolten z. E. folgende bekandte reſolutiones Diſſonantiarum in Diſſonantias:



Nach dem antiqven Fundament alſo ſtehen.



Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, ſo finden ſich überall die weggelaſſenen puncte oder Noten, und die geſchehene Anticipationes der folgenden Diſſonanz.

§. 71. Die andere notable Arth einer reſolution der Diſſonantien in Diſſonantien iſt dieſe, wenn der diſſonirende Baſs denjenigen Clavem, worein er reſolviren ſolte, zwar gleichfalß weg-, aber der obern Stimme überläſſet (oo), und dagegen eine frembde, und gleichſam unnatürliche oder nicht zum

(oo) Auff ſolche Weiſe bekommen wir eine beſondere Arth der verwechſelten Reſolution, da nehmlich von demjenigen Accorde, worein natürlich ſolte reſolviret werden, nur die 2. Haupt-Claves in der Verwechſelung behalten, ſtatt der übrigen aber frembde Claves aus dem, nach der natürlichen Reſolution folgen-

den 3ten Accorde angeſchlagen werden. z. e. der obige erſte Accord { c a d fis } ſolte

zum Ambitu gehörige Diſſonanz anticipando anſchläget, ehe es Zeit war. Alſo ſolten z. E. folgende, im Recitativ oder ſonſt bey Expreſſion harter Worte vorkommende Sätze:



ſolte natürlich alſo reſolviret werden $\left\{\begin{matrix} b \\ g \\ d \\ g \end{matrix}\right\}$ in welcher Reſolution die 2 Haupt-Claves $\begin{bmatrix} b \\ g \end{bmatrix}$ ſeynd, weil die 5t. min. $\begin{bmatrix} c \\ fis \end{bmatrix}$ in dieſe 2. Claves natürlich reſolviret $\begin{bmatrix} c & b \\ fis & g \end{bmatrix}$ Da nun aber unſer obiges erſte Exempel alſo reſolviret: $\left\{\begin{matrix} c & b \\ a & g \\ d & e \\ fis & cis \end{matrix}\right\}$ ſo findet man zwar in dieſen reſolvirten Satze die gedachten 2. Haupt-Claves der natürlichen Reſolution nehmlich $\begin{pmatrix} b \\ g \end{pmatrix}$ hingegen aber finden ſich dabey 2. frembde Claves, $\begin{pmatrix} c \\ cis \end{pmatrix}$ und dieſe kommen eben aus dem 3ten Accorde her, welcher erſt nach dem natürlich reſolvirten Satze alſo folgen ſolte: $\left\{\begin{matrix} c & b & b \\ a & g & g \\ d & d & e \\ fis & g & cis \end{matrix}\right\}$ Denn

Nach ihren antiqven Fundament alſo ſtehen:



Hält man nun beyderley Exempel gegen einander, ſo finden ſich wiederum die überall weggelaſſenen Noten, und die geſchehene Anticipationes der folgenden Diſſonantien.

§. 72. Das lezte unter dieſen Exempeln  führet in praxi nicht ſelten ſtatt der $\frac{6}{5}$. die $(\frac{6}{5})$ bey ſich

Weil

---

wenn man von dieſen 3. Sätzen den mittelſten weg läſſet, und anticipiret den dritten Satz: $\left\{\begin{matrix} c & b \\ a & g \\ d & e \\ fis & cis \end{matrix}\right\}$ ſo bekommet man eine Reſolution der Diſſonantien in

weil nun in diesen Fall derjenige Baſſ-Clavis, nehmtich das H. oder B. wor-ein natürlich ſolte reſolviret werden, in dem Accorde $\{\overset{6}{\underset{cis}{5}}\}$ gar nicht zu finden, und folgbar mit dem oben angegebenen Fundament einer verwechselten Harmonie nicht entſchuldiget werden kan, ſo ſcheinet es zwar, als wenn man dieſen in praxi eingeführten Caſum vor eine per abuſum eingeſchliche ne libertæt, oder negligenz der weggelaſſenen 57 defic. rechnen müſte: unterſuchet man aber etwas genauer, wie der Satz von rechtswegen reſolviren ſolte, nehmlich $\{\overset{6}{\underset{c\ H\ cis\ d}{4\ 6\ 5\ \#}}\}$ und wie er hingegen in der That reſolviret, nehmlich $\{\overset{6}{\underset{c\ cis\ d}{4\ 5\ \#}}\}$ ſo kan man mit guten Grunde ſagen, daß darinnen der Baſſ-Clavis H. worein natürlich ſolte reſolviret werden, auff eben die Arth und mit eben der raiſon auſſengelaſſen, und ſtatt deſſen die in tranſitu auffwerts gehende Diſſonanz anticipiret worden, gleichwie überhaupt bey allen Anticipationibus Tranſitus, die im Tranſitu niederwertsgehende Diſſonanz jederzeit anticipiret wird. Es iſt par ratio da, und alſo ſolte gedachtes Exempel in ſeinem antiquen Fundament alſo ſtehen:



§. 73. Biß hieher haben wir in einzeln Exempeln gewieſen, was 1.) die Verwechſelung der Harmonie vor der Reſolution. 2.) Die Verwechſelung der Reſolution ſelbſt, und 3.) die Anticipatio Tranſitus nebſt ihren anverwandten Sätzen vor Dinge ſeynd. Weil aber dieſe 3. Stücke in praxi und ſonderlich in Recitativ offt dergeſtalt an einander hangen, und

in Diſſonantien, nach der oben beſchriebenen andern Arth die übrigen oben angegebenen Exempel haben einen gleichen Urſprung.

und gleichsam in einander geschlossen seynd, daß ein Anfänger neue Schwühyrigkeit findet, die Raiſon und das Fundament solcher Sätze zu unterscheiden: so wollen wir allhier einige zusammenhangende Exempel dieser Arth beyfügen, und selbige nach Anweisung der über denen Baſſ-Noten gesetzten Ziffern auff folgende Arth analyſiren:



Die Note (1.) ist ein Transitus anticipatus, indem der Accord $\binom{*}{c}$ hätte sollen vorhergehen. Bey der Note (2.) verkehret der transitus anticipatus seine Harmonie, und zwar dergestalt, daß die Claves beyder Accorde (1.) (2.) in der Verkehrung einerley bleiben. Statt daß nun die Note (2.) nachgehends in das A. resolviren solte, so anticipiret sie wiederum den Transitum. (3.) dieser Transitus

solte

solte nun natürlich in den 6ten-Accord $\binom{d}{a}_{F}$ resolviren, statt dessen aber, verwechselt er seine Resolution mit dem gleichgültigen oder in einerley Clavibus bestehenden ordinairen Accord. $\binom{a}{f}_{d}$ In dem folgenden Exempel zeiget die Note (5.) wieder einen Transitum anticipatum, indem der Accord C. hätte vorhergehen sollen. Statt daß nun gedachte Note (5.) nachgehends natürlich in den 6ten-Accord $\binom{f}{c}_{A}$ resolviren solte, so verwechselt sie bey der Note (6) ihre Resolution gleichfals in den gleichgültigen ordinairen Accord $\binom{c}{a}_{f}$ jedoch dergestalt, daß zugleich der Transitus anticipiret wird: $\left\{\begin{matrix}c\\a\\f\\\text{dismoll}\end{matrix}\right\}$ dahero ein Transitus anticipatus, und eine verwechselte Resolution, beyde zugleich über dieser einzigen Note (6) zusammen treffen. Statt aller dieser künstlichen und harmoniösen Verwechselungen würden nun obige beyde Exempel in ihrer simpeln Harmonie also gelautet haben:



Diese simpeln Accorde wird man richtig mit allen ihren Clavibus in obigen verwechselten Accorden finden, woraus das Fundament solcher pro-

procederen deſto mehr erhellet. Es verlohnet ſich aber der Mühe, allhier noch ein Exempel zu trenchiren, worinnen die übrigen vornehmſten Caſus dieſer Arth häuffig, und gleichſam in einander gepfropffet vorkommen: (pp)



(pp) Mit ſolchen Exempeln iſt nicht die Meynung, daß alles Recitativ nothwendig ſolle und müſſe mit dergleichen beſtändig diſſonirenden Sätzen überhaufet werden ſondern wir zeigen nur hier, daß ſolches gleichwohl geſchiehet und geſchehen kan, ſo offt es der Componiſt a propos befindet.



Die Note (7.) iſt ein tranſitus anticipatus, indem der Accord $\binom{5}{3}_{g}$ vorher gehen ſolte.

Statt daß nun dieſer Tranſitus anticipatus unter ſich in das $\binom{*}{e}$ ſolte reſolviren, ſo wird der Tranſitus bey der Note (8) noch einmahl anticipiret. Dieſer letztere Tranſitus ſolte nun natürlich unter ſich in dem Accord $\binom{6}{c}$ reſolviren, ſtatt deſſen aber wirfft er dieſes c. in die obere Stimme, und anticipiret davor die falſam (9) nach der in vorhergehenden §. 71. erklährten andern Arth einer in die Diſſonanz reſolvirenden Diſſonanz. Dieſe Note (9) verkehret bey (10) ihre Harmonie richtig nach allen Clavibvs des Accordes. Statt daß nun die Note (10) unter ſich in den 6ten-Accord $\binom{6}{g}$ reſolviren ſolte, ſo verwechſelt ſie ihre

Resolution bey (11.) in den gleichgültigen ordinairen Accord. $\left[\begin{smallmatrix}5\\3\\e\end{smallmatrix}\right]$ Die Note (12.) anticipiret wieder den Transitum, und dieser verkehret seine Harmonie bey der Note (13.) nach der oben §. 35. h. c. gegebenen Raison. Diese Note (13.) verwechselt wieder ihre Harmonie bey der Note (14.) nach den doppelten Fundament welches oben §. 33. und 67. angegeben worden. Statt daß nun gedachte Note (14.) unter sich in den 6ten-Accord $\binom{6}{f}$ resolviren solte, so verwechselt sie bey der Note (15.) ihre resolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accord. $\left[\begin{smallmatrix}5\\3\\d\end{smallmatrix}\right]$ Die Note (16.) solte nachgehends über sich in den Accord a resolviren, sie wirfft aber dieses a. in die Ober-Stimme und ergreiffet davor die falsam $\binom{7}{\text{dis dur}}$ nach der schon gedachten, §. 68. erklährten Arth einer resolvirenden Dissonanz. Statt daß nun diese Note (17) natürlich in das $\binom{*}{e}$ resolviren solte, so anticipiret sie so gleich den Transitum (18) dieser verwechselt seine Harmonie richtig bey (19) und statt daß diese Note natürlich in den ordinairen Accord $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\a\end{smallmatrix}\right\}$ resolviren solte, so verwechselt sie ihre Resolution bey der Note (20) mit dem gleichgültigen 6ten-Accorde. $\binom{6}{c}$ Nach diesem folget wieder ein Transitus anticipatus bey (21) und statt daß diese Note nachgehends unter sich in den 6ten-Accord $\binom{6}{\text{gis}}$ resolviren solte, so verwechselt sie ihre Resolution mit dem gleichgültigen ordinairen Accorde. $\binom{*}{c}$ Die Note (23) anticipiret wieder den Transitum, statt daß nun dieser Transitus natürlich in den Accord $\left[\begin{smallmatrix}6\\fis\end{smallmatrix}\right]$ resolviren solte, so verwechselt er bey der Note (24) seine Harmonie nach der oben §. 65. gegebenen Raison, und statt daß diese Note (24) wieder unter sich in den Accord $\binom{6}{g}$ resolviren solte, so beschliesset sie mit der freyen Recitativ-Cadenz, von welcher oben §. 54. ausführlich gedacht werden.

Dieses gantze weitläufftige Exempel würde nun in seiner simpeln Harmonie also gelautet haben, wie folget. Welche simple Accorde wiederum mit allen ihren Clavibus, fundamentaliter in gedachten obigen Exempel zu finden, wer beyde gegen einander halten will. (qq)

(qq) Bald möchte es Zeit seyn, hier manche unwissende Contrapunctisten zu fragen, ob wohl



ob wohl der stylus Thetralis seine richtigen Fundamenta besitze oder nicht, und welcher Stylus unter allen wohl mehrere, schönere, und zugleich künstlichere resolutiones seiner Dissonantien habe? Mich düncket, es machet dieses Capitel ein gantz neues Studium vor solche Luthe aus, die wenig oder gar nichts davon wissen. Ich wurde vor einiger Zeit von einem viel prætendirenden Comnisten auff eine höfliche Arth angestochen, als wenn gewisses Recitativ von meiner Arbeit nicht fundamental gesetzet seyn solte. Als ich aber dem guten Manne die Raisons so lange auff dem Pappiere vormahlete, biß er sie begreiffen, und nicht weiter negiren kunte, so wurde er schamroth, und wuste seine Grandesse mit nichts zu entschuldigen, als mit diesen Worten: Ich müste doch gleichwohl gestehen, daß dieses noch wenige Componisten wisten. Was kan ich aber davor: so muß man denn das tadeln bleiben lassen, und nicht glauben, daß vorsichtige Componisten so leicht etwas ohne Raison setzen. Nachläßigkeiten und Menschliche Fehler ausgenommen, die man bey allen Componisten gar leicht unterscheiden kan.

§. 74. **Wir kommen nunmehro zum 6ten puncte dieſes Capitels, welcher von der** retardation **und** Anticipation **der Ober-Stimmen handelt, und hier brauchet es kurtzer Arbeit. Eine** retardation **heiſſet eigentlich eine, aus der allzulangen Auffhaltung (*) der vorhergehenden** Note **entſtandene** Diſſonanz, **welche zu dem folgenden** Accorde **gar nicht gehöret, und nicht** reſolviret **(**) werden mag. Es werden aber dergleichen** retardationes **in** praxi **mehr bey geſchwinden, als langſamen (rr) Noten gebrauchet, und werden ſolchenfalß von dem** Accompagniſten **ſelten oder gar nicht** attendiret, **z. E.**



In

* Von retardare **auffhalten, verzögern.**

** **Daher wenn z. e. eine** 5t. min. 7me &c. legaliter **vorhero bindet, nachgehends aber von ihrer** Reſolution **abbricht, und ſelbige einer andern Stimme überläſſet wie wir oben** Exempel **geſehen, ſo iſt ſolches keine** retardation, **ſondern eine Verwechſelung der** Reſolution, **die allerdings zu dem Satze gehöret, in der That würcklich** reſolviret, **und im** Accompagnement **niemahls weggelaſſen wird.**

(rr) **Ausgenommen bey** exorbitanter Expreſſion **harter Worte, da einige** retardationes **(nicht alle) mit Behutſamkeit gebrauchet, und wegen ihrer langſamen Noten im** Accompagnement **allerdings nicht mögen übergangen werden, wie wir oben in der erſten Abtheilung** c. 3. §. 89. 90. Exempel **geſehen. Übrigens haben wir eben allda die** retardation **der** 5t. ſuperfl. **eine Auffhaltung der künfftigen** 6te **und die** Retardation **der** 7. maj. **eine Auffhaltung der künfftigen** 8ve **genennet,**

In diesen Exempel kommen 5. verschiedene retardationes vor. Die erste ist die retardatio 2dæ superfl. über dem Basſ-Clave f. die andere ist die retardatio 4tæ perfectæ über dem Basſ-Clave e. die dritte ist retardatio 7. maj. über dem Basſ-Clave D. die vierdte ist retardatio 9næ min. über dem Basſ-Clave cis, und die fünffte ist retardatio 5tæ superfl. über dem Basſ-Clave f. in folgenden Tacte. Alle diese dissonirende retardationes kommen aus dem zu langen Auffenthalt der vorhergehenden Noten her, welche zu denen folgenden Sätzen nicht quadriren, und dahero natürlich also stehen, und accompagniret werden sollen:



§. 75. Die Anticipation der Ober-Stimmen wird in heutiger praxi gleichfalß sehr offt gebrauchet. Sie kehret aber die Sache umb, und statt daß die retardation die Noten des vorhergehenden Accordes zu lange auffhielte, so eilet sie desto mehr und schläget die Claves des folgenden Accordes voraus an, ehe es Zeit ist. Weil nun dergleichen gemeiniglich bey geschwinden Noten geschiehet, so werden solche Anticipationes gleichfalß im Accompagnement ordentlicher Weise nicht attendiret. (ss) z. E.

Dieses

---

nennet, welche beyderley Benennungen in der That einerley seynd. Denn wenn die 2da superfl. oder die 7. maj. active sich auffhält, so entstehet dadurch passive die Auffhaltung der künfftigen 6te und 8ve.

(ss) Daß dergleichen Anticipationes auch im Basſe vorkommen, und wie man sie im Accompagnement zu tractiren habe, solches ist in der ersten Abtheilung von p. 372. biß 375. allbereit gezeiget worden.



Dieſes Exempel ſolte eigentlich alſo ſtehen wie folget, dahero es auch der Accompagniſt alſo accompagniren kan:



§. 76. Dieſe beyde Figuren, nehmlich die retardation und Anticipation der obern Stimmen, werden nun in 3. und mehr ſtimmigen Sachen öffters mit denen Verwechſelungen der reſolution vermiſchet, ſo, daß der Componiſt nur auff die angefangene Invention der Ligaturen ſiehet, und es ihm gleich viel gilt, ob bey Continuation derſelben, retardationes, Anticipationes, Verwechſelungen der reſolution, oder gar ordentliche reſolutiones der Diſſonantien entſpringen. z. E.



Bey



Bey der Note (1) iſt zwar der Gang der obern Stimme aus dem a. ins h. vor eine verwechſelte Reſolution der obern Stimmen zu rechnen, weil beſagtes a. gar wohl gebührend ins g. reſolviren kunte, welcher Clavis hingegen der Mittel-Stimme überlaſſen wird. Allein die unterſte ſtimme fis bey beſagter Note (1) iſt eine zu dieſem Accord nicht gehörige Retardation, die keine Reſolution hat, und folgbar bey geſchwinder Menſur im Accompagnement nicht attendiret wird. Bey der Note (2) gehet eine richtige Verwechſelung der Reſolution in denen Ober-Stimmen vor. Bey der Note (3) wird ordentlich reſolviret und bey denen Noten (4.) (5.) (6.) finden ſich lauter Anticipationes der folgenden Sätze. Das andere Exempel beſtehet durchgehends aus denen ſo offt gebräuchlichen Anticipationibus der Ober-Stimmen. Weil nun beyde Exempel eine geſchwinde Menſur haben, ſo iſt nichts daran gelegen, wenn der Accompagnist alle dieſe retardationes, Anticipationes, Verwechſelungen der Reſolution und ordentliche reſolutiones übergehen, und nur ihre fundamental-Noten mit dem fortgehenden Baſſe anſchlagen will, eben als wenn ſie alſo ſtünden:



§. 77. Wir kommen nunmehro zum 7ten puncte dieſes Capitels, allwo wir von der reſolution der Diſſonantien bey Verwechſelung der muſicaliſchen Generum zu handeln haben. Es iſt bekandt, und haben wir allbereit in der erſten Abtheilung dieſes Werckes gedacht, daß die Alten 3. Genera Muſices gehabt, nehmlich das Genus Diatonicum, Chromaticum und Enharmonicum, welches leztere über 30. Claves gezehlet. Ungeachtet uns nun dieſe alten Genera heut zu Tage gar nichts mehr angehen (tt): ſo haben wir doch den alten Gebrauch behalten, daß wenn wir einen von unſern 12 Chromatiſchen Clavibus zwiſchen denen Lineen auff 2. differente Arthen nach einander bezeichnet ſehen, ſo ſagen wir, es ſey ſolches eine Verwechſelung der muſicaliſchen Generum (uu). z. E.



Bey

(tt) Weil wir ja bey unſern heutigen Temperaturen nur e n einziges in 12. Clavibus beſtehendes Genus Chromaticum haben.

(uu) Die Alten kunten dieſes mit recht ſagen, weil es bey ihnen differente Claves in differenten Generibus waren. Bey uns aber ſeynd es einerley Claves in einem einzigen Genere Muſico. Dahero wir allerdings den eigentlichen Unterſcheid ſolcher Sätze in dem unterſchiedenen Ambitu modorum, und nicht in der Verwechſelung der Generum ſuchen ſollen. Nur ſcheinet es uns ſolchenfalß (welch Wunder!) an einem Muſicaliſchen Termino technico zu ermangeln, wie wir eigentlich die gleichſam e Diametro einander entgegen geſetzte Harmonie oder

Accorde



Bey dieſer eingeführten, und ſchon bekandten Benennung ſolcher exorbitanten Säze wollen wir nun allhier bleiben, damit wir ohne Weitläufftigkeit zu unſern propos gelangen, welches in dieſer einzigen Frage beſtehet: Ob wohl eine anſchlagende Diſſonanz bey dergleichen darauff erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum nothwendig nach der bißherigen allgemeinen Regel reſolviren müſſe, oder nicht?

§. 78. Hierauff mit Unterſcheide zu antworten, ſo entſtehet bey dieſer, nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, entweder wiederum eine Diſſonanz, oder eine Conſonanz. Geſchiehet das erſtere, ſo brauchet es keines Beſinnens, und reſolviret man nothwendig die leztere Diſſonanz nach ihrer Natur. Man ſehe folgende Exempel an, dergleichen ſonderlich im Recitativ vorzukommen pflegen (*):

Accorde ſolcher different bezeichneten einerley Clavium nennen, und hierdurch die eigentliche Diſtanz zwey ſolcher Modorum von andern, mehr oder weniger verwandten Modis Muſicis unterſcheiden ſolten. Wir werden unten im 5ten Capitel dieſer Abtheilung Gelegenheit bekommen, ein mehrers von dieſer Materie zu ſagen gedencken, biß dahin wir es verſpahren wollen.

(*) Die Practici bedienen ſich iezuweilen ſolcher harten Säze bey Expreſſion harter Worte, als des Schmertzes, der Verzweiffelung, der Grauſamkeit ꝛc. wobey ſie ſo viel müglich auff das Cantabile der Singeſtimme ſehen, und dem Accompagnement den Anſchlag der unerwarteten, und gleichſam unnatürlichen Harmonie überlaſſen. In vollſtimmigen Sachen practiciret man dann und wann dergleichen auch, alleiu es muß mit beſonderer Behutſamkeit geſchehen, damit wenigſtens keine Singeſtimme unnatürliche Intervalla bekomme.



me. Dahero unter andern Arthen solcher verwechselten Generum, diejenige Arth nicht unrecht scheinet, da man die Singestimme, in welcher die 2. differente bezeichneten Semitonia nach einander vorkommen sollen, in der ersten Bezeichnung so lange halten lässet, biß die übrigen Stimmen das Genus würcklich verwechselt

In dem ersten Exempel sehen wir, daß die 4ta maj. (1.) über den folgenden Satze (2.) nach denen Grodibus der Linien, eine 5t. min. wird, und also ein gantz ander Accompagnement, und eine andere Resolution bekommet, ob gleich in beyden Sätzen eben der Clavis f. die Basin ausmachet. In dem andern Exempel sehen wir, daß das in der Singestimme über (3) angegebene B. moll. bey der folgenden Note (4) zwar mit dem Basse verwechselt, aber in ein B. dur verwandelt wird, und folgbar das Accompagnement und die Resolution wiederum ändert, ob gleich in beyden Sätzen eben der Clavis B. die Basin ausmachet. In dem dritten Exempel kömmt wiederum dieser Casus vor, nur daß das letztere B. dur ein etwas verändertes Accompagnement hat, wie die Signaturen den Unterscheid zeigen. In allen 3. Exempeln aber können die Claves des Haupt-Accordes mit denen Clavibus des nachfolgenden verwechselten Generis gar wohl völlig übereinstimmen, wer

wechselt, und der Sänger gleichsam die geschehene Metamorphosin allberei gewohnet ist, wie nachfolgende Exempel zeigen. Übrigens muß man von solchen fast wider die Natur lauffenden Changement der Tone freylich keine alltägliche Profession machen, sondern selbige selten, und mit einem Judicio anbringen:



die Accurateſſe ſuchen, und beyden Accorden einerley Accompagnement geben will, (**) wie aus folgenden erhellet:



§. 79. Entſtehet aber bey einer nach der Diſſonanz erfolgten Verwechſelung der muſicaliſchen Generum, eine Conſonanz, ſo bin ich allerdings mit andern der Meynung, daß die Conſonanz nicht nothwendig reſolviren müſſe (ww), wofern ſich nicht die Gelegenheit dazu freywillig, und gleichſam a Caſu præſentiret. Alſo findet folgendes erſte Exempel von ohngefehr ſeine reſolution, welche hingegen allen übrigen Exempeln mangelt:



Zu

(**) Den völligen Unterſcheid ſolcher in denen Clavibus übereintreffenden, und doch in der Natur einander ſo wiedrigen Sätze ſuche man in der erſten Abtheilung §. 20. 21. ſeq.

(ww) Denn weil die vorige Diſſonanz bey ſolcher Verwechſelung des Generis nicht mehr



In dem ersten Exempel machet der Clavis gis oder os das erstemahl eine 7me, und das andere mahl eine 6te aus, welche Differenz nach denen Gradibus der Lineen richtig eintrifft. Bey dem andern Exempel machet der Clavis dis einmahl die 7me, das andere mahl eine consonirende 3e aus, welche so dann keiner Resolution von nöthen hat. Bey dem 3ten Exempel machet das gis oder as einmahl die 5t. min. das andere mahl die consonirende 6t. maj. aus, und fället also wiederum die Resolution weg. Bey den 4ten Exempel verwechselt die ♭7 defic. ihre Harmonie zugleich mit dem Genere, nehmlich. $\left(\begin{smallmatrix} c \\ dis\ dur \end{smallmatrix} X \begin{smallmatrix} dis\ moll \\ c \end{smallmatrix}\right)$ Hieraus entstehet wiederum eine consonirende 6te, welche keine Resolution von nöthen hat. Nun kommen in obigen 3. ersten Exempeln die Claves des Haupt-Accords mit denen Clavibus des folgenden verwechselten Generis wiederum völlig übereinstimmen,

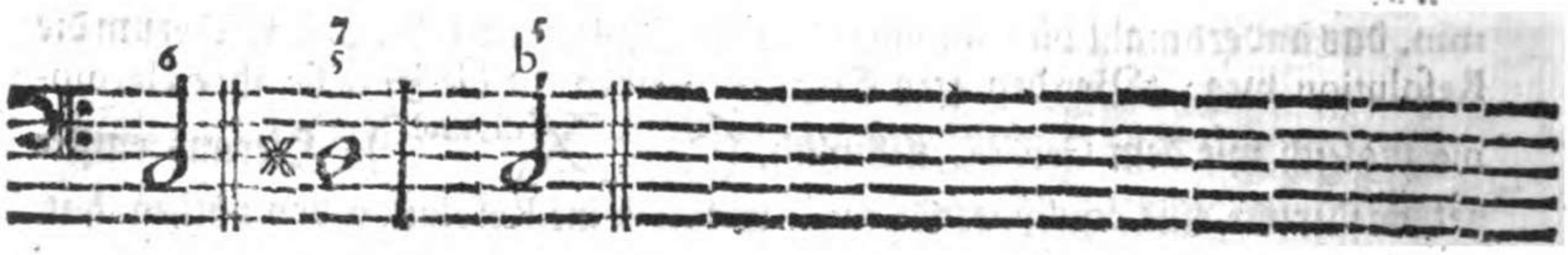
---

mehr die Natur einer Dissonanz behält, sondern in eine ungebundene Consonanz metamorphosiret wird, so kan man von ihr so wenig als von andern ungebundenen Consonantien eine Resolution prætendiren. Folgbar machet dieser Casus wohl eine Exception wieder die allgemeine Regel aus.

men, wenn man ihnen einerley Accompagnament geben will, wie in folgenden 3. Exempeln zu ersehen. Das obige 4te Exempel aber behält bey seiner Verwechselung der Harmonie, und des Generis, nur die beyden Haupt-Claves c. und dis. Die übrigen Stimmen aber verändern sich, wie aus dem folgenden 4ten Exempel zu ersehen. Dergleichen Arthen einer verwechselten Harmonie wie auch oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gehabt.



§. 80. Hier haben wir annoch zu erinnern, daß das erste Exempel des obigen §. 78. ingleichen das erste Exempel des nur vorhergegangenen §. 79. von einigen berühmten Practicis auch in folgender Figur vorgestellet werden:



Allein



Allein es lieget meines Erachtens auff ſolche Arth das Fundament der verwechſelten Generum in einem leeren Recitativ allzuvergraben, die Sätze bekommen ein illegales Anſehen, und der Accompagniſt bleibet bey ſeinem ordinairen Accompagnement, welches ſich doch nicht allzeit mit dem darauff folgenden Accorde räumet. Alſo wenn z. E. der Accompagniſt über dem Baſſ-Clave f. des vorhergehenden erſten Exempels den Accord $\binom{6}{4}{}_{2}$ anſchläget, (wie er natürlich nicht anders kan,) ſo räumet ſich dieſer Accord mit dem darauff folgenden Satze gantz und gar nicht, und findet ſich nicht die geringſte reſolution. Ubrigens kömmt es darauff an, ob man dergleichen Surpriſen wenigſtens im Recitativ vor etwas ſchönes paſſiren laſſen will, wofern die Expreſſion der Worte hierzu Gelegenheit giebet.

§. 81. Wir kommen endlich zum 8ten und letzten punct dieſes Capitels, welcher von einigen dunckeln, und zweiffelhafften Caſibus in heuti-

ger praxi handelt. So lange bey unſern, in dieſen Capitel angegebenen Theatraliſchen Verkehrungen der Sätze, die reſolution der Diſſonantien klahr, und die Verwechſelung der Harmonie nach allen Fundamentis richtig ausfället, ſo lange ſeynd es keine zweiffelhafften Sätze, und kan man ſich deren ſicher bedienen (xx). Je mehr aber bey dergleichen Verkehrungen die reſolution verſtecket, und die geſchehene Verwechſelung der Harmonie mit denen wenigſten Clavibus des Haupt-Accordes zutrifft: je mehr hat man Urſache, an der Richtigkeit der Sätze zu zweiffeln. Und eben dieſes iſt es, was wir hier in ein tutzend auserleſenen Exempeln der heutigen Practicorum unterſuchen, und ſelbige zu beſſerer Abkürtzung in 4. Triades eintheilen, i. e. drey und drey Exempel auff einmahl analyſiren, und unſere Meynung davon ſagen wollen, das übrige denen Muſic-Verſtändigen ſelbſt, anheim ſtellende, was jedweder nach ſeinem eigenen Genie als gut und paſſabel behalten, oder als böſe verwerffen will.

§. 82. Die erſte Trias unſerer zweiffelhafften Exempel mag folgende ſeyn:



Im

(xx) Dahero auch allzudelicaten Componiſten und Contrapunctiſten unverwehret iſt, ſich nur an dergleichen undiſputirliche Sätze zu halten, und alle die übrigen fahren zu laſſen, wo einige ſcheinbahre libertät hervorleuchtet.



Im erſten Exempel ſolte der Baſſ-Clavis b. natürlich unter ſich in das a. reſolviren, wie unten No. 1. ausweiſet. Er wirfft aber dieſen eintzigen reſolvirenden Clavem in die obern Stimmen, und erwehlet dabey einen gantzen frembden Accord $\binom{d}{a\ f}$ welcher mit dem natürlich reſolvirenden Accorde $\binom{e}{cis\ a}$ gar keine Verwandſchafft, und folgends keine Verwechſelung der Reſolution zum Grunde hat. Bey dem obigen andern Exempel finden die $\frac{6}{5}$ defic. und 5t. min. ihre Reſolution gar nicht, und gleichwohl iſt dieſes ein Satz, der in heutiger praxi auch von guten Autoribus gebrauchet wird. (yy) Sollen wir ihn aber durch einiges wahrſcheinliches Fundament unterſtützen, ſo wolte ich ſagen, daß über dem Baſſ-Clave cis, die 3. obern Stimmen $\binom{b}{g\ e}$ in den folgenden Accords nur mit einem hinzugeſetzten und ✳ verändert $\left[\begin{smallmatrix} h \\ gis \\ c \end{smallmatrix}\right]$ und alsdenn erſt in dem 3ten Accorde auff folgende: Arth: $\left[\begin{smallmatrix} 6 & 5 \\ 4 & ✳ \\ e & \end{smallmatrix}\right]$ einiger maſſen reſolviret würden, wie unten No. 2. deutlicher zeiget. Bey dem obigen 3ten Exempel ſcheinet es, als wenn die 4te f. nicht reſolviret würde: man kan aber ſagen, daß ſie in dem folgenden Satze d. zur 3e. gemacht, und alſo nur auffgehalten, in dem nechſtfolgenden Accorde e. aber demnach reſolviret wird, wie No. 3. zeiget, ob wohl dieſe Reſolution nicht eine der beſten iſt.

(yy) Oben §. 66. iſt die Reſolution dieſer $\frac{6}{5}$ defic. auff eine andere Arth entſchuldiget worden, ſo lange die 5t. min. nichts dabey zu thun hat.



§. 83. Die andere Trias mag folgende Exempel auffweiſen:



Das

Das erste Exempel scheinet irregulair zu resolviren. Wenn man aber dagegen ansiehet, wie es unten No. 1. natürlich resolviren solte, so findet sich keine andere Differenz, als daß dem Bass-Clavi des letzten halben Tactes ein ♮ vorgesetzet, und in der obern Stimme gebräuchlicher massen die ♭7 anticipiret worden. In dem andern Exempel scheinet der Satz der 4t. maj. gar keine Resolution zu finden. Und weil jedweder Accompagnist über diesen Accorde natürlich die Harmonie $\binom{6t}{4\ 2}$, anschlagen wird, so machen diese Claves mit dem folgenden Accorde auch keine Verwechselung der Harmonie aus. Schläget man aber über dem ersten Accorde e. statt der 2de die 3e an $\binom{6t}{4\ 3}$ und verwechselt diese Claves richtig in folgenden Accorde cis, so kan dieser letztere Satz hernachmahls regelmäßig resolviren, wie unten No. 2. zeiget. Oder man kan auch die 67 über diesem Bass-Clave cis in die 6♮5 verwandeln, so fället der Ambitus vor die singende Stimme natürlich aus, wie No. 3. zeiget. In dem obigen 3ten Exempel solte die Resolution des bekandten Satzes $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ natürlich wieder zurück in $\left\{\begin{smallmatrix}5\\3\\g\end{smallmatrix}\right\}$ treten. Die 2. Haupt-Claves dieses Accordes synd $\binom{h}{g}$ weil die in dem Satze $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ versteckte 5t. min. $\binom{c}{fis}$ natürlich in diese 2. Claves zu resolviren pfleget: $\binom{c\ h}{fis\ g}$ Nun werden zwar besagte Haupt-Claves $\binom{h}{g}$ bey dem folgenden resolvirenden Accord mit Hinzusetzung eines ✱ $\binom{h}{gis}$ behalten, allein es wird dabey ein neuer Clavis e. angeschlagen, welches Verfahren eben nicht zu tadeln, und läufft wiederum auff diejenige Arth einer verwechselten Harmonie hinaus, wie wir oben bey der Resolutione Dissonantiarum in Dissonantias gesehen.



§. 84. Die dritte Trias mag in folgenden 3. Exempeln bestehen, davon die ersten beyden allerdings verwirret, und dunckel scheinen, ob sie gleich von einem grossen Meister herstammen:



Exempel. 1.

Exempel. 2.



Exempel 3.

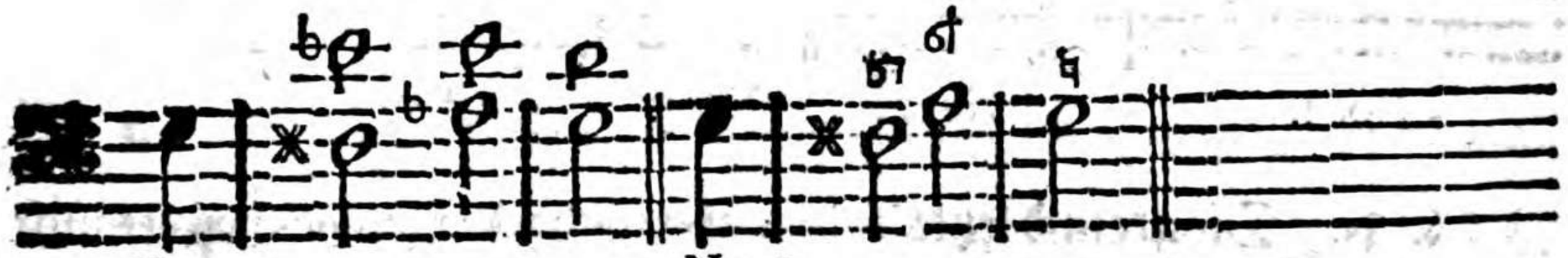
Bey dem ersten Exempel erscheinet keine Resolution der ♭7 defic. und der Accompagnist wird ohne Zweiffel über der Bass-Note gis oder as die natürliche 6te f. anschlagen wollen. Allein es beruhet der Satz auff einer verkleideten Verwechselung der Harmonie. Denn statt daß er natürlich also resolviren solte, wie unten No. 1. zeiget, so verwechselt er vorhero seinen Bass-Clavem fis mit der 3e. dieses Accordes, wie No. 2. zeiget. Vor dem verwechselten Clavem a. wird aber ein b. gezeichnet (*) wie No. 3. angiebet, und dieses ist die rechte Verwechselung, und das legale Accompagnement des Satzes, nach welchen die Resolution der ♭7 def.

(*) Daß man bey dergleichen Verwechselungen ein neues ♯ oder ♭ hinzusetzen könne, solches haben wir allbereit oben angemercket.

♮7 def. erſt bey dem folgenden Tacte eintritt. Daß aber auff ſolche Weiſe in ordentlichen Stimmen 2. Quinten entſtehen würden zwiſchen der obern Stimme und dem Baſſe, wie unten No. 4. zeiget, ſolches ſuchet man entweder in vollſtimmigen Accompagnement zu verbergen, oder man kan auch bey dem gis oder as die ♯ alleine ohne die 5te anſchlagen, wie No. 5. zeiget, dergleichen Weglaſſung ſolcher verwechſelten überflüßigen Stimmen bey dem Accompagnement nichts importiret.



No. 1. No. 2. No. 3.



No. 4. No. 5.

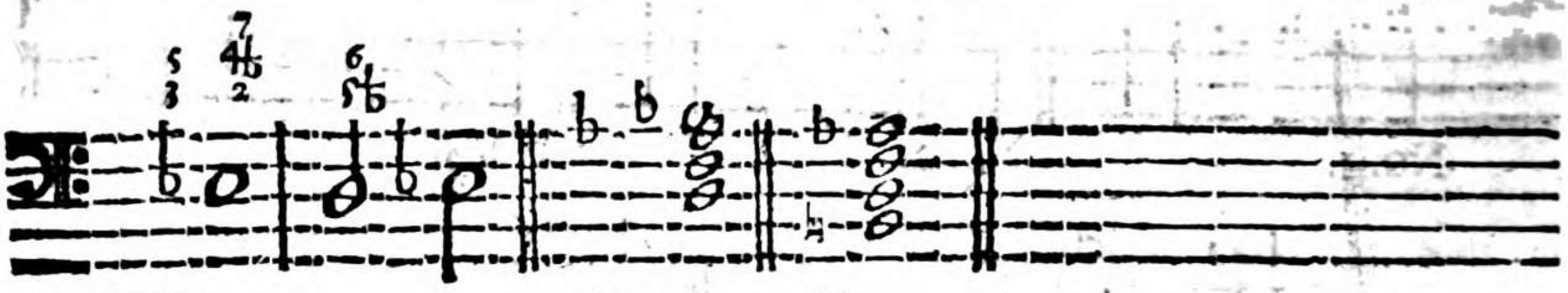
Das obige andere Exempel hat über dem Baſſ-Clave f. den Accord. $\{^{6}_{4}_{2}\}$ Dieſer nun findet dem erſten Anſehen nach wiederum keine Reſolution. Es beruhet aber die Sache abermahls auff einer verkleideten Verwechſelung der Harmonie. Denn die Reſolution des Satzes f. ſolte alſo heiſſen, wie nechſt unten No. 1. zeiget. Statt deſſen aber verwechſelt der Baſſ ſeinen Clavem fis mit der 3e ſeines Accordes, ſo käme der richtig verwechſelte Satz No. 2. heraus. Vor dieſen neuen Clavem wird ein b. hinzugeſetzet, und die über eben dieſen Clave ſich befindende überflüßige 4t. maj. kan man wiederum nach Gefallen behalten, oder weglaſſen, da denn letzternfalls das natürliche Accompagnement No. 3. entſtehet.



No. 1. No. 2. No. 3.

Das

Das obige 3te Exempel dieſes §. ſolte natürlich alſo reſolviren, wie unten No. 1. zeiget. Nun hat allda der reſolvirende Baſſ-Clavis d. folgende Stimmen über ſich, wie No. 2. zeiget. Dieſer Satz aber wird dergeſtalt verkehret, daß die obere Stimme B. zum Baſſ-Clave erwehlet, jedoch vor dieſen Baſſ-Clavem ein ♮. geſetzet wird, auff dieſe Arth kommet der verwechſelte Satz No. 3. heraus, wie er in obigen 3ten Exempel befindlich. Beſagter Satz aber verwechſelt hernach bey dem folgenden Baſſ-Clave f. ſeine Harmonie zum andern mahle, auff Arth, wie uns ſchon aus andern Exempeln dieſes Capitels bekandt iſt:



No. 1. No. 2. No. 3.

§. 85. Die 4te und letzte Trias giebet noch 3. Variationes des bekandten, und ſonderlich im Cantaten-Recitativ ſo offt vorkommenden Satzes $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ an:



Exemp. 1. Ex. 2.

In



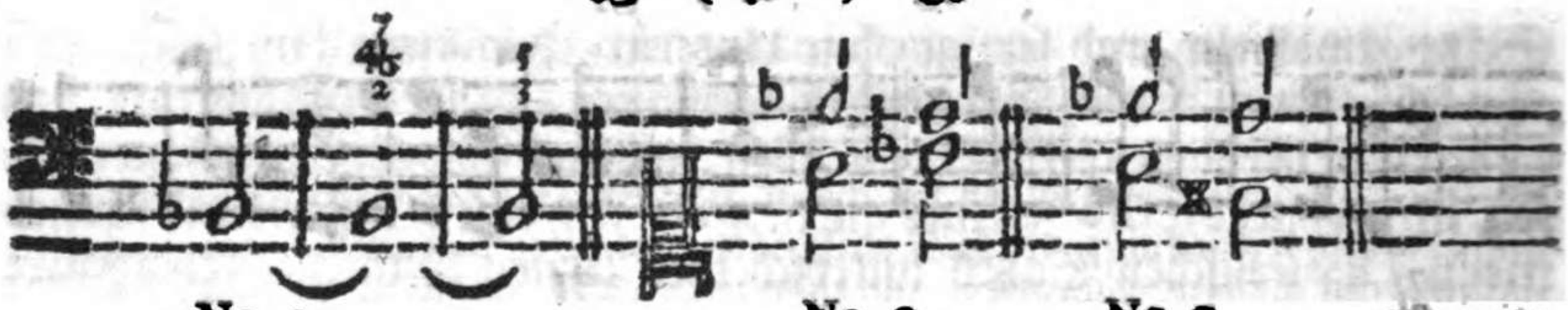
Exemp. 3.

In dem ersten Exempel solte der letzte halbe Tact natürlich in das D. resolviren, wie unten No 1. zeiget. Setzet man aber vor die 6te dieses Clavis ein ♮. wie No. 2. zeiget, und verwechselt alsdenn die Basin mit der 3e dieses Accordes, nehmlich mit f, so entstehet das obige erste Exempel mit dem Accompagnement $\left\{\begin{matrix}6\\4\\\flat3\end{matrix}\right\}$, wie No. 3. zeiget. Solte aber der Accompagnist die ♭3. dieses Satzes nicht errathen, und statt dessen die 2de, nehmlich $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anschlagen, so muß man solches allerdings vor eine Libertät annehmen, die hier nichts importiret.



No. 1. No. 2. No. 3.

Das obige andere Exempel solte also resolviren, wie unten No. 1. zeiget, weil die in dem Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ verborgene 5te min. $\left\{\begin{matrix}\text{diemoll}\\a\end{matrix}\right\}$ natürlich in die 3e zu resolviren pfleget, wie No. 2. zeiget. Allein weil eben besagte 5te min. ausserordentlicher Weise auch in die 6te resolviret, wie No. 3. zeiget, so siehet man, daß der Baß des obigen andern Exempels in eben diese resolution fället.



No. 1. No. 2. No. 3.

Das obige 3te Exempel ist eben der Casus des andern Exempels, nur mit diesen Unterscheid, daß die Stimmen bey der resolution verkehret werden. Denn an statt daß die im Accord $\{\frac{7}{4}{}^{6}_{2}\}$ versteckte 5te min. $\{^{c}_{fis}\}$ nach dem obigen andern Exempel also resolviren solte, wie unten No. 1. zeiget, so verkehret sie ihre resolution also, wie No. 2. ausweiset, in welche resolution denn der Baß des obigen 3'en Exempels (**) einfället.

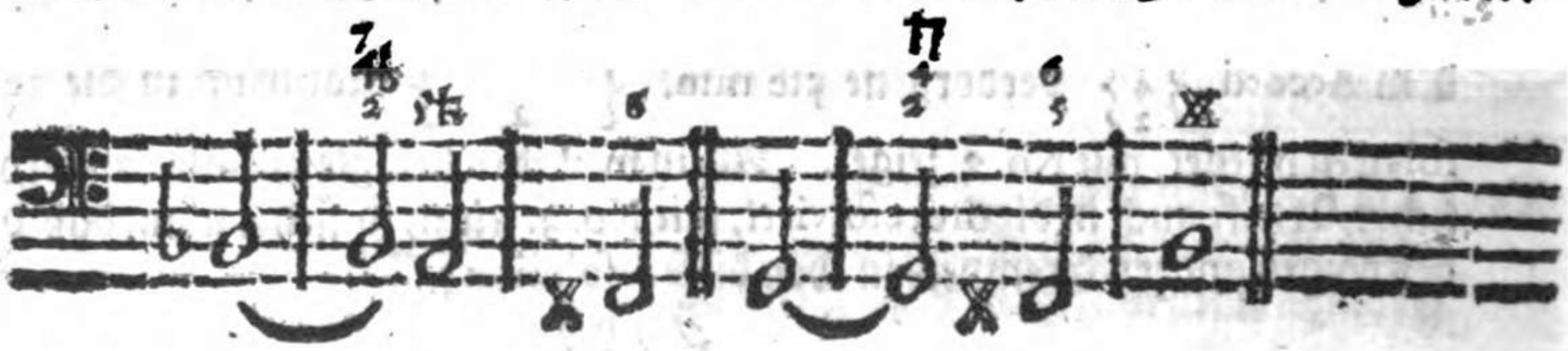


No. 1. No. 2.

§. 86. Dieses wären nun die dunckeln und zweiffelhafften Casus der heutigen praxeos, die wir allhier besonders, und zwar deswegen in lauter Recitativ-Exempeln beleuchten wollen, weil eben in diesen Stylo die grösten Mißbräuche der Theatralischen Fundamente vorgehen. Gleichwie nun unsere Meynung nicht ist, daß sich jemand an dergleichen freye

Sätze

(**) Wenn das obige andere und dritte Exempel ohne den gebundenen Baß also gebrauchet würden, wie folget, so würde ihr Fundament klährer in die Augen leuchten, wiewohl mir die letztere Resolution dennoch wenig Satisfaction giebet:



Sätze gewöhnen, und selbige ohne Unterscheid imitiren (zz) solle; also erwächset denen Music-Studirenden wenigstens dieser Nutz hieraus, daß sie darinne ihr Judicium practicum üben, und das schwartze von dem weissen, ich meyne, die Gradus eines guten, passabeln, bösen, bessern und schlimmern Theatralischen Satzes unterscheiden lernen können. Uberhaupt aber erhellet aus diesen gantzen Capitel, wie weitläufftig und zugleich delicat dieses Theatralische studium sey. Indem nicht einmahl genug ist, jedweden Musicalischen Satz ohne Unterscheid nach denen ordentlichen Regeln vor und mit der Resolution der Dissonantien zu verkehren, und nach denen gewöhnlichen principiis zu handthieren: sondern es gehöret auch praxis und Erfahrung dazu, wenn dergleichen Bemühung nicht ungeräumt heraus kommen soll. Denn mit einem Satze lässet sich dieses practiciren, mit dem andern aber nicht, und läufft entweder wieder den Gusto, oder wieder andere Harmonische Regeln, die uns im Wege stehen. Dahero man hierinnen eben so wohl auff Exempel und gute Autores practicos zu sehen nöthig hat, wie man sonst bey Erlernung der Composition überhaupt zu thun, und Lehrbegierigen anzurathen pfleget, ehe sie selbst einen Musicalischen Habitum erlangen.

§. 87. Indeß nutzet dieses Capitel zweyerley Musicis. 1) Denen angehenden Componisten, welche hier die wahren Fundamenta des gantzen Theatralischen Styli erkläret finden, die ihnen vielleicht noch frembde Dinge seynd. 2) Denen Accompagnisten, welche Cameral- und Theatralische Sachen (allwo ordentlicher Weise keine Signaturen über denen Bässen zu finden) ex fundamento wollen accompagniren lernen. Denn wie will ein angehender Accompagnist jederzeit die rechten vollstimmigen Signaturen solcher ausserordentlicher Theatralischen Sätze aus einer 2 stimmigen Cantate, Arie, Recitativ &c. heraus suchen und errathen, wenn er die Verkehrungen dieser Sätze, ihre ausserordentlichen resolutiones, und andere anscheinende Neuigkeiten selbst nicht verstehet? Ich habe Accompagni-

(zz) Ob ich gleich nicht läugne, daß ich sonst hierinnen freye Ausländer selbst imitiret habe, worinnen ich aber nach gründlicher Untersuchung dieser Materie allerdings einen mäßigen Tritt zurücke thun werde.

sten gekennet, welche weil sie etwan das a. b. c. der Composition, ich meyne die gebräuchlichsten, aus Con- und Dissonantien bestehende harmonischen Sätze, nebst ihren ordinairen resolutionibus erlernet, so haben sie alles nach dieser Elle messen, und diejenigen Theatralischen Sätze vor unzulässige Libertäten ausgeben wollen, die sie nicht fundamentaliter accompagniren können, sondern darüber hin gewischet, wie die Katze über den heissen Brey. Unsern Accompagnisten aber allhier, werden wir nunmehro zu besserer Einsicht præpariret haben, weswegen wir unsere Theatralische Theorie hiermit beschliessen, und zur würcklichen praxi des Theatralischen Accompagnementes schreiten.

Das II. Capitel.

Von

Dem General-Bass ohne Signaturen, und wie diese in Cameral- und Theatralischen Sachen zu erfinden.

§. I.

WIr haben allbereit zu Anfange des vorhergehenden Capitels gedacht, daß wenn wir von unbezifferten General-Bässen reden, wir nur diejenigen Cammer- und Theatralischen Sachen verstehen, allwo nach überall eingeführten Gebrauch wenigstens die Vocal- oder Concert-Stimme zugleich über dem Basse geschrieben stehet. Gleichwie nun diese Concert-Stimme ordentlicher Weise das meiste, und gleichsam die gantze Forçe eines Musicalischen Stückes ausmachet: Also fället es einem Accompagnisten desto leichter, daraus den hier und dar abwechselnden Ambitum modi zu erkennen, (a) und die nöthigsten Signaturen mit Beyhülffe wohlgegründeter Kunstgriffe zu errathen, wie wir in diesen Capitel erklähren werden. Wenn man also den statum causæ in dieser Materie nach allen Umständen wohl betrachtet:

1) Was vor ein Subjectum dazu erfodert wird, das dergleichen Bässe ohne Ziffern accompagniren lernen soll? Nehmlich so ein Subjectum, welches einen bezifferten General-Bass allbereit en perfection tractiret, und folgbar ihm die Harmonischen Sätze, und Gänge nicht unbekandt seynd.

(a) Eben dieses ist auch der Endzweck aller Regeln, welche von unbezifferten General-Bässen gegeben werden.

2) Wie dergleichen unbezifferte Bäſſe beſchaffen ſeyn ſollen? Nehmlich die Concert-Stimme, und folgbar die Forçe des muſicaliſchen Stückes ſoll zugleich über dem Baſſe geſchrieben ſtehen.

3) Durch was vor Kunſt-Griffe man zu ſolcher Wiſſenſchafft gelangen ſoll? Nehmlich durch wenige aus der Compoſition ſelbſt genommene Regeln, welche einzig und allein zur Erklährung und Erkentniß des muſicaliſchen Ambitus führen.

So darff man wahrhafftig kein ſo groſſes Hahnen-Geſchrey machen von der Schwührigkeit ſolcher unbezifferten Bäſſe, und von der Unmöglichkeit Regeln davon zu geben. Gewiß iſt doch einmahl, daß ein rechtſchaffener Accompagniſt den Ambitum modorum verſtehen, und dergleichen unbezifferte Cammer- und Theatraliſche Sachen accompagniren lernen muß, er mag nun dieſe Kunſt von ſeinen Meiſter, oder aus ſelbſt eigener langen Erfahrung lernen. (b) Soll er es von ſeinen Meiſter lernen? ſo werden ihm hier dergleichen wohlgegründete Regeln eben dasjenige ſagen, was ihm ein Meiſter (auf deſſen Treue und Geſchicklichkeit er ſich anders verlaſſen kan) mündlich ſagen, mit ihm über dieſen oder jenen unbezifferten General-Baſs raiſonniren, diſcuriren, oder nach denen principiis der Compoſition Anleitung geben kan. Soll er es aber aus ſelbſt eigener Erfahrung lernen, ſo iſt ja unwiederſprechlich, daß dieſer Weg gantz ungleich länger, ſchwehrer, u. weniger fundamental iſt, als wenn man lehrbegierige durch kurtze, und gründliche præcepta ſuchet geraden Weges anzuführen. Dieſes letztere nun iſt unſer Vorhaben, und alſo wollen wir uns weiter nicht irren laſſen, ſondern denen Lehrbegierigen zu beſondern Nutz zeigen, wie man die Signaturen ſolcher unbezifferten Bäſſe erfinden müſſe

I. Aus der über dem Baſſe geſchriebenen Vocal- oder Inſtrumental-Stimme.

II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

III. Aus

(b) Tertium non datur, wofern man keine Regeln zu laſſen will, man müſte denn in dieſer Materie auf Inſpirationem divinam warten.

III. Aus etlichen Special-Regeln, oder aus dem Ambitu der Modorum selbst.

§. 2. Das leichteste gehet voran, wenn wir sagen, daß die Signaturen zuerst aus der darüber stehenden Stimme zu erfinden seynd. Und dieses gehet vornehmlich die Dissonantien und deroselben resolutiones an, welche man nirgends anders, als aus der Partitur des Componisten herhohlen kan. (c) Dieses aber ist gar kurtze Arbeit. Denn wenn z. E. im Basse der Clavis D. und in der darüber stehenden Stimme der Clavis C. angegeben wird, so weiß man schon, daß dieses eine 7me ist, zu welcher bekandter massen die 3e und 5te gehöret, also schläget man den Accord zusammen an, und brauchet es weiter keiner Künste. Findet man ferner im Basse dem Clavem E. und in der darüber stehenden Stimme das b moll, so weiß man, daß dieses die 5t. min. sey, zu welcher die 3e und 6te gehöret, welche man wiederum zusammen anschläget. Und so mit allen übrigen Signaturen. Wir wollen zu völliger Erläuterung folgendes Exempel beyfügen, allwo die darüber gesetzte Stimme gar offt aus dem ordinairen Accord so wohl in andere Consonantien, als in die meisten Dissonantien ausweichet:

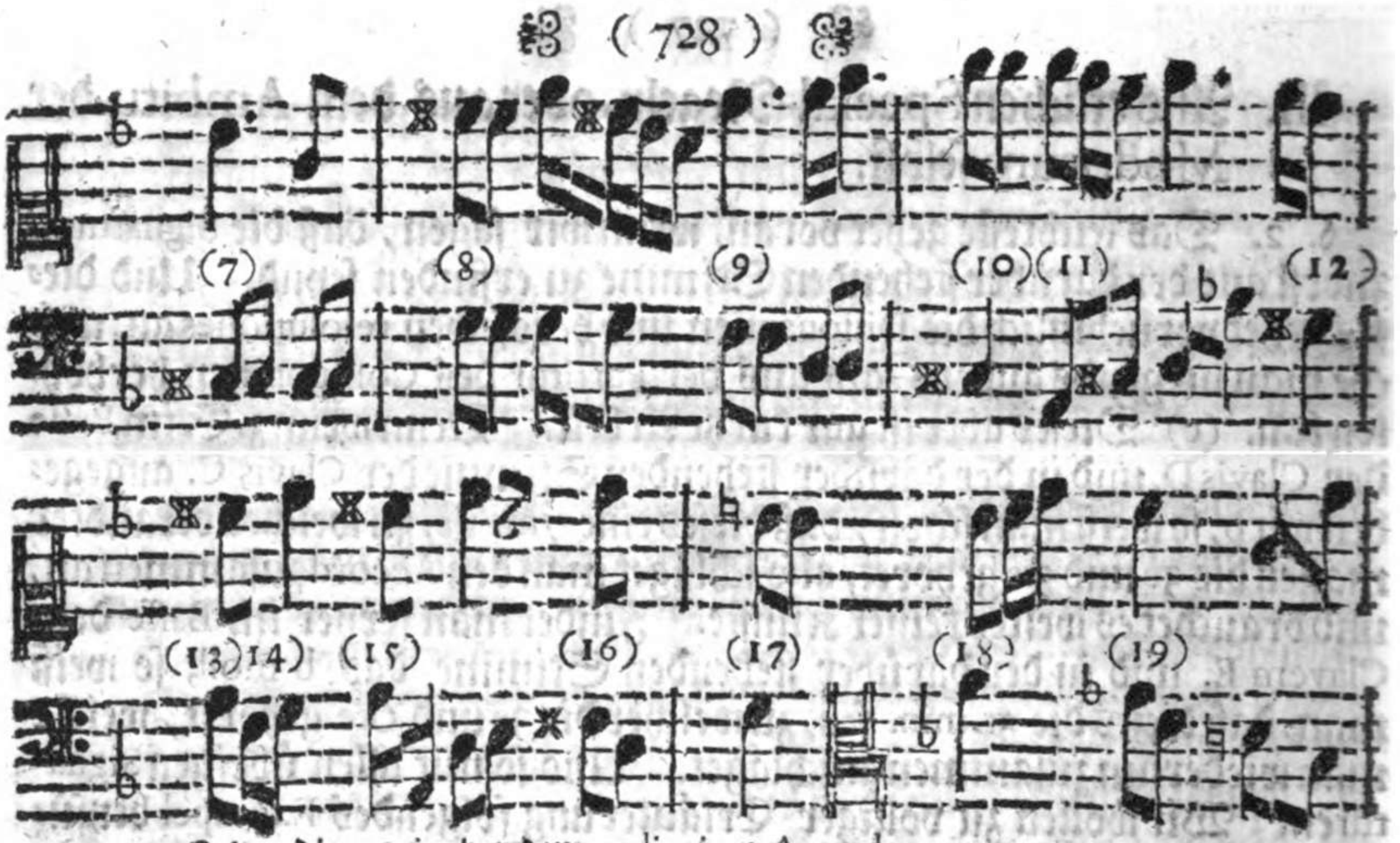


diesen Bass nun ohne darüber geschriebene Signaturen zu accompagniren, so giebet uns die Vocal-Stimme folgende nach denen no. no. marqvirte Sätze an:

No. (1) Wird die 3 maj. bey denen ordinairen Accorde angedeutet.
(2) Giebet die 6 an, dazu gehöret bekandter massen die 3. und 8.

(3) Bey

(c) Denn so lange der Componist die Freyheit hat, nach gefallen Con- oder Dissonantien, ingleichen diese, oder eine andere Dissonanz an eben die Stelle zu setzen, so lange



No. (3) Zeiget die 3. min. bey dem ordinairen Accorde.
(4) Zeiget ♭7 an, dazu gehöret bekandter massen die 3. 5. und 8.
(5) Deutet 5t. min. an, dazu die 3. und 6. gehöret.
(6) Wird die 7. angegeben, dazu gehöret allhier, nach Anleitung der vorhergehenden Note, die 3maj. nebst der 5 und 8.
(7) Giebet ♭7 defic. an, wozu bekandter massen die 3. und 5t. min. gehöret.
(8) Weil in diesen Satze keine ordinaire Resolution der vorhergegangenen ♭7 defic. erscheinet, so erinnert man sich aus dem vorigen Capitel p. 638. seqq. daß dieses eine Verwechselung der Harmonie sey, zu welcher man entweder den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\♭7\end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ anschlagen kan. Hierbey dienet eben dieser Satz zum Exempel, wie nöthig es sey, daß ein habiler Accompagnist alle oben gelehrte Theatralische Verwechselungen der Harmonie wohl verstehe, wofern er nicht in finstern tappen, und in seiner Kunst vollkommen werden will.
(9) Giebet die 6te, und (10) die 5t. min. an. Die dazu gehörigen Stimmen seynd bekandt.
(11) Zeiget die 7. wozu hier 3. maj. 5. und 8. gehören.
(12) Weiset die 7♭6. auf, wozu bekandter massen die 3, auch wohl die 5t. min. biß

---

ge ist auch vor Anfänger kein anderer Weg zu Erfindung solcher Dissonantien übrig. Denn von dem Gehör wollen wir hier nicht sagen.



biß zu Eintritt der 6. kan angeſchlagen werden. Man kan aber auch hier die beyden 16th: il in der Vocal-Stimme vor eine bloſſe Variation annehmen, und alſo mit dem Accord der 7. die gantze Note durch halten, die verwechſelte reſolution dieſer 7. aber erſt in der folgenden Baſs-Note ſuchen, wie oben p. 664 ſeqq. die Fundamenta nebſt deutlichen Exempeln gezeiget worden.

No.(13) Zeiget die 5 maj. (14) die 6te, und (15) die gewöhnliche Cadenz 4 X an, zu welcher bekandter maſſen die 5. und 8. gehöret.

(16) Giebet die 6te, (17) die 3 maj. und (18) die 4t. maj. an, zu welcher letzten bekandter maſſen die 2. und 6. gehören.

(19) und (20) geben beyde die 6 an.

(21) Giebt die $\frac{b7}{fis}$ def. an. Weil aber die Vocal-Stimme in folgenden Noten beſtändig einerley Clavem wiederhohlet, der Baſs hingegen biß zu (22) eine bloſſe Variation des erſten Accordes $\left\{\frac{b7}{fis}\right\}$ vorſtellet, ſo erkennet man hieraus die oben p. 560. ſeqq. gezeigte Arth einer verwechſelten Harmonie, und bleibet mit der rechten Hand in gedachten erſten vollſtimmigen Accorde ſo lange liegen, biß endlich bey

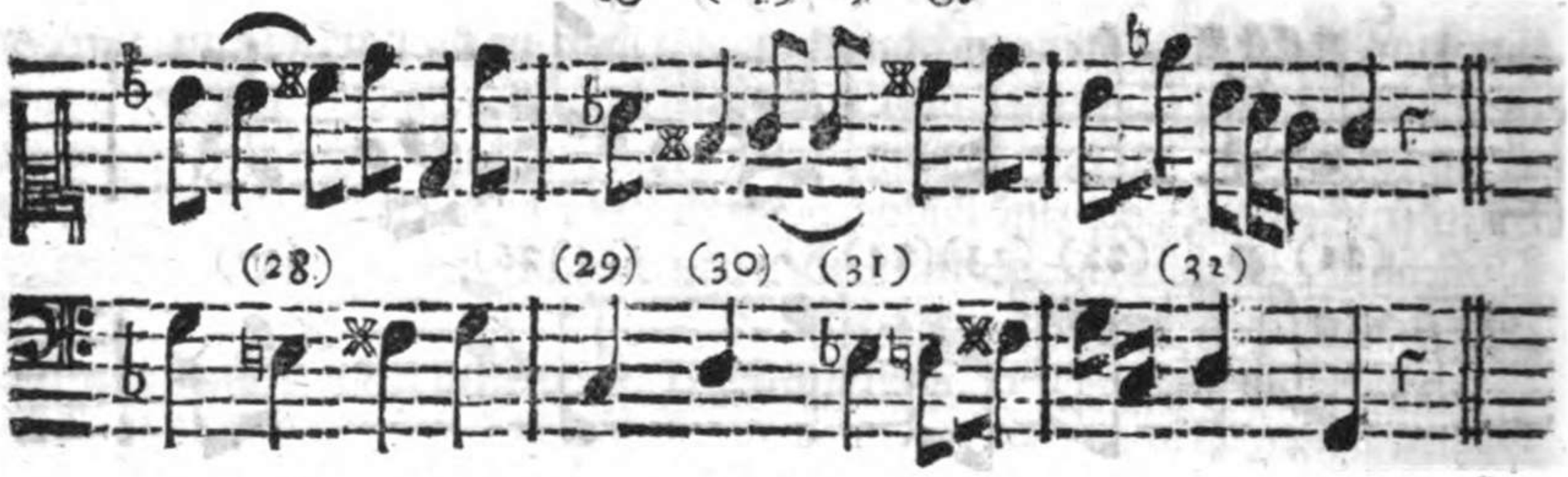
(23) Die bißherige Diſſonantien zur 9. werden, welche hier 3 maj. und 5te, zum Uberfluß auch die 7. zu ihren Neben-Stimmen haben mag, und endlich bey

(24) in die 6te reſolviret, bey welcher 6. die vorher beſtändig gelegene 5t. min. c. gleichfalls kan beybehalten, und endlich über der folgenden Baſs-Note reſolviret werden.

(25) und (26) geben die 3 maj. (27) aber die 6te an, bey

(28) Werden in der Vocal-Stimme 5b und 6! beyde gleich nach einander angegeben, welche den bekandten Satz $\left\{\frac{6!}{5b}\right\}$ ausmachen.

(29) Wird 6b angegeben, welche ihre natürliche 3. min. bey ſich hat. Das



gleich darauf folgende fis aber schicket sich hier nicht zu diesen Accorde- also ist es nur als eine Anticipation des künfftigen Accordes anzusehen, und wird ordentlicher Weise im Accompagnement gar weggelassen. (NB. Man wolte denn, den völligen Accord der zukünfftigen Note $\left\{\begin{matrix}a\\fis\\d\end{matrix}\right\}$ mit der rechten Hand zugleich anticipiren, welche Arth des Accompagnementes, weil sie bey vielen dergleichen Anticipationibus kan angebracht werden, und bey dem 5ten Puncte des vorhergehenden Capitels übergangen worden, man sich allhier besonders mercken kan.)

No. (30) Giebet die 3 maj. an, dies nachfolgende 4te ist wiederum eine Anticipation des folgenden Satzes, und kan entweder im Accompagnement gar weggelassen, oder der gantze Accord der folgenden Note auf nur gedachte Arth mit der rechten Hand anticipiret werden.

(31) Giebet die 3 und gleich darauff die d superfl. an, welche beyde beysammen stehen, und also zugleich angeschlagen werden können.

(32) Ist endlich die bekandte Cadenz $\left\{\begin{matrix}6\\4\end{matrix}\ \begin{matrix}5\\X\end{matrix}\right\}$ da die Stimme durch die 6te und 5te zum Final geführet wird.

§. 3. Hier möchte mannun den Einwurff machen, und fragen, woher man alsdenn die Dissonantien errathen solle, wenn die Vocal- oder Concert-Stimme hier und da stille schweiget, oder besagte Dissonantien in denen übrigen Stimmen verborgen stecken, welche nicht über dem Basse geschrieben stehen? Hierauff ist mit Unterscheid zu antworten:

Erstlich bey denen Cantaten, Arien und Solo ohne Instrumente, welche sonderlich im Cammer-stylo, so zu reden, das tägliche liebe Brod seynd, hat

hat man dieser Vorsorge nicht nöthig. Denn wo die darüber geschriebene Stimme stille schweiget, oder was sie nicht selbst von Con- und Dissonantien angiebet, da hat der Accompagnist die Freyheit nach seinen eigenen Gutdünckenmit Con- und Dissonantien zu verfahren, wie es ohngefehr der Musicalische Ambitus modorum leiden kan, welchen wir eben in diesen Capitel beschreiben werden.

§. 5. Was gantze Spartituren anlanget, woraus man insgemein die Opern, Duett, Trio &c. zu accompagniren pfleget, so brauchet es wieder keines bessiemens, woher die Dissonantien zu errathen. Denn wo die Vocal-Stimme aufhöret, da fangen die Instrumente an, und also mangelt es niemahls an Gelegenheit der Intention des Componisten einzusehen, und die nothwendigen Signaturen zu observiren. Jedoch wird auch hier ein ungeübter Accompagnist Schwürigkeiten finden, wofern er nicht durch Solide Erkäntniß des Musicalischen Ambitus sich einen Habitum erlanget, die Spartituren gleichsam in einem Augenblick zu übersehen, und das stete Changement der Tone nebst seinen veränderlichen Con- und Dissonantien ex tempore zu finden.

§. 6. Was nun endlich Arien und Cantaten mit Instrumenten anlanget, da zuweiln über dem Basse nichts als die einzige Vocal-Stimme geschrieben stehet, so scheinet dieser einzige Casus den wichtigsten Zweiffel zu machen, woher man alsdenn die in denen übrigen Stimmen versteckten Dissonantien, zumahl bey pausirender Vocal-Stimme errathen solle? Allein es ist

1) Anhero zu wiederhohlen, was wir allbereit oben gedacht, nehmlich daß die Vocal-Stimme gleichwohl das meiste, und die forçe eines solchen musicalischen Stückes ausmachet, also müste derjenige Accompagnist gantz und gar nichts vom musicalischen Ambitu Modorum wissen, viel weniger ein Oventlein Judicium und Gehöre haben, welcher sich bey denen dazwischen vorfallenden wenigen Pausen oder kurtzen Rittornello nicht aus dem Hanffe finden, und die nöthigsten Con- und Dissonantien biß zu Eintritt der Vocal-Stimme errathen wolte. Gesetzt aber daß ihm

2) Hier und dar eine Dissonanz echappirte, so wollen wir denen Incipienten zu Liebe, allhier mit guten Grunde behaupten: daß der Accompagni-

pagniſte nicht allzeit nöthig habe, alle etwan in denen übrigen Stimmen vorkommende Diſſonantien auf ſeinen Clavier vollkommen zu exprimiren.

§. 7. Will iemanden dieſes frembde vorkommen, ſo frage ich einen iedweden Muſic-verſtändigen, ob er mir nicht zugeben müſſe, daß auch der allerperfecteſte Componiſte, und General-Baſſiſte nicht alle, etwan in verdeckten Mittel- oder ſonſt bey öffentlicher Muſic weit von ihm ſtehenden Stimmen, vorkommende Diſſonantien und minutiſſima mit ſeinem Gehöre penetriren, folgbar auch nicht auf ſeinen Clavier exprimiren kan? Allein hieran iſt wenig gelegen, ſo lange er nur nicht ſolche contraire Griffe thut, welche bey denen Sätzen der vorgelegten Compoſition gar nicht ſtehen können. Alſo müſte derjenige Accompagniſt ein Syberianiſches Gehöre haben, welcher den völligen Concentum der in dem Accord $\{^{6}_{4}_{2}\}$ einfallenden Inſtrumente nicht vernehmen wolte, ob ihm gleich ſein unbezifferter Baſs keine Gelegenheit dazu giebet. Gleichfals läſſet ſich eine 5. und 6. ſuperflua, eine 67 defic. und dergleichen harte Diſſonantien gar bald hören, ſie ſtecken wo ſie wollen. Hingegen laſſe man es ſeyn, daß dann und wann eine 7. oder 9. nicht obſerviret werde, weil ſie die Concert-Stimme nicht angegeben. Es iſt nichts daran gelegen, wenn man ſtatt deſſen dem ſimpeln ordinairen Accord ergriffen, weil dieſer eben ſo wohl, wie gedachte 7. und 9, die 3. und 5. zum Neben-Stimmen hat, folgbar hat man mit denen übrigen Muſicis nicht diſſoniret. Alſo iſt ebenfalls an der Expreſſion der 5t. min nichts gelegen, wenn die über dergleichen Noten ſtehende 6. nicht weggelaſſen wird. Denn zu der 5t. min. gehören eben ſo wohl die 3. 6. und 8. wie zu der 6. alleine. Noch weiter zu gehen, ſo ſehen wir aus einigen, Cap. 3. der erſten Abtheilung dieſes Buches, p. 206. ſeq. angegebenen caſibus, daß z. E. ſtatt der 43. gar wohl der ordinaire Accord, ſtatt der 76. die 6. alleine &c. &c. paſſiren kan, weil es ſolchenfalls Anticipationes reſolutionis Diſſonantiarum werden, welche weder dem Gehöre, nach denen Sätzen des Componiſten zu wieder ſeynd.

§. 8. Indeß iſt es wahr, daß man aus ſolchen libertäten auch kein Aſy-

lum

lum Ignorantiæ machen muß. Denn ie mehr und accurater ein Accompagniſt alle in dem volligen Concentu Harmoniæ vorkommende Con- und Diſſonantien biß auf das kleineſte exprimiren kan, ie mehr iſt ſeine, wo nicht allzeit nöthige, doch rühmliche Geſchicklichkeit zu loben. Und dieſes ſey genug geſaget von Erfindung der Diſſonantien in Cameral- und Theatraliſchen Sachen. Hinführo werden wir mehr mit Conſonantien zu thun haben, wenn wir nach Eingangs gemachten Entwurff die Signaturen ferner erfinden wollen:

II. Aus etlichen leichten General-Regeln, oder merckwürdigen Intervallis der Modorum.

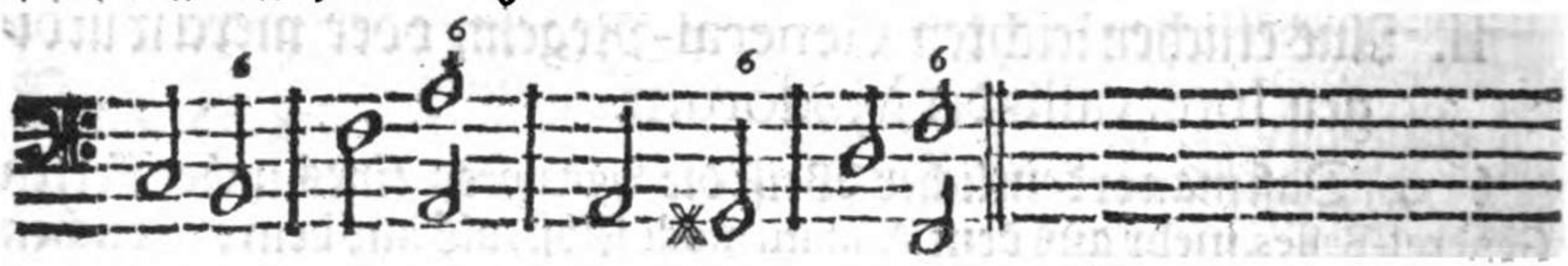
§ 9. Daß man ordentlicher Weiſe die Signaturen eines unbezifferten General-Baſſes mehr aus dem Ambitu modi ſelbſt, als aus dem euſerlichen Intervallo judiciren müſſe, ſolches iſt auſſer allen Zweiffel. Suchet man aber per artem combinatoriam alle mögliche Gänge durch, welche der Baſs in dem natürlichen ambitu modi majoris und minoris machen kan: ſo finden ſich allerdings einige Intervalla, woraus man leicht die natürlich darüber gehörigen Signaturen errathen kan, wofern wir nur ein richtiges principium zum Grunde ſetzen, und nicht aus dem nachfolgenden erſt auf das vorhergehende ſchlieſſen. (d) vielweniger aus allen Intervallis ohne Unterſcheid eine Menge Regeln erdencken wollen, die uns die Sache nur ſchwerer machen. (e) und das Gedächtniß nicht behalten kan. Dergleichen Miß-

(d) Z. E. in unterſchiedenen in- und ausländiſchen Tractätgen finden wir folgende faſt allgemeine Regeln: wenn 2 Noten um ein Semitonium ſteigen oder fallen, ſo hat die unterſte die 6. über ſich. Item: wenn 2 Noten um eine 3 maj. ſteigen oder fallen, ſo hat die höheſte die 6 über ſich. Auf ſolche Arth ſoll man nun bey 2 ſteigenden Semitoniis, und einer fallenden 3 maj. die nachfolgende Note voraus anſehen, ehe man wiſſen kan, was die vorhergehende vor eine Signatur haben mag, welches ein verkehrter Schluß iſt, zugeſchweigen, daß ohne diß gedachte Regeln in denen wenigſten caſibus mit dem natürlichen ambitu modi eintreffen, welchen wir doch zum Grunde ſolcher Regeln ſetzen müſſen.

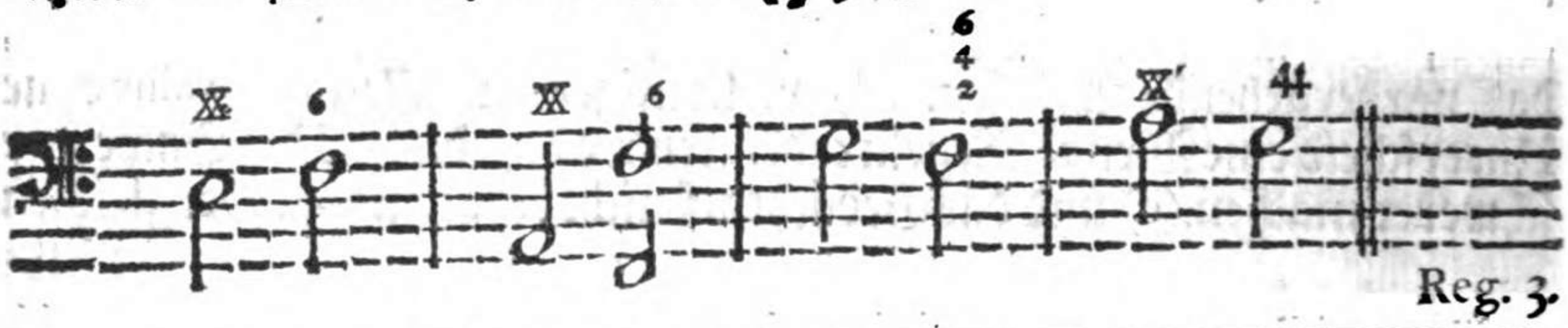
(e) Unſer Autor, der Gaſparini iſt hierinnen ſehr weit gangen, wer ihn nachleſen

Mißbräuche seynd nun in folgenden Generul-Regeln vermieden worden, und setzen wir sonderlich in denen 6. ersten Regeln theils den ordinairen Accord, theils den 6ten-Accord, (i. e. welcher eine 6te über sich führet) statt der ersten Note zum Grunde, von diesen aber machen wir erst den Schluß auf die folgenden Noten.

Reg. I. General. Wenn der ordinaire Accord (*) ein Semitonium unter sich oder eine 3maj. und min. (f) über sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6. z. E.



Reg. 2. Gen. Wenn der ordinaire Accord dur (**) ein Semitonium über sich, oder 3. maj. unter sich gehet, so hat die letztere Note natürlich die 6te. Gehet aber besagter Accord einen ganzen Ton unter sich, so hat die letztere Note natürlich den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ z. E.



Reg. 3.

will. Er gestehet aber endlich selbst, daß man die Signaturen viel besser, und ohne so grosse Confusion aus dem ambitu modi judiciren könne, wie er denn zu dem Ende gewisse Schemata angiebet, die wir unten sehen werden.

(*) Es verstehet sich iederzeit die Basis, welche den ordinairen Accord über sich hat.

(f) Einmahl vor allemahl wird hier erinnert, daß was wir hinführo von dem Sprunge der 3 maj. sagen werden, solches auch von ihren umbgekehrten Intervallo der 6. min. zu verstehen sey, und was wir von dem Sprunge der 3. min. sagen werden, solches auch von dem umgekehrten Intervallo der 6. maj. zuverstehen. Weswegen wir in obigen Exempeln zu mehrer Deutlichkeit iederzeit die doppelten Bass-Claves angeben werden.

(**) i. e. der 3. maj. uber sich führet.

Reg. 3. Gen. **Wenn der** ordinaire Accord moll (***) **einen gantzen** Ton **oder** 3. maj. **unter sich gehet**, **so hat die letzte** Note **natürlich** die 6te z. E.



Reg. 4. Gen. **Wenn der** Accord **einer** (**ordentlichen mit der** 3. min. **verknüpfften**) 6. min. **ein** Semitonium **über sich**, **oder** 3. maj. **unter sich gehet**, **so hat die letzte** Note **natürlich den** ordinairen Accord. **Gehet aber besagter** 6ten-Accord **einen gantzen** Ton **über sich**, **so hat die letzte** Note **natürlich die** 6te.



Reg. 5. Gen. **Wenn der** Accord **einer** (**ordentlich mit der** 3. maj. **verknüpfften**) 6t. maj. **einen gantzen** Ton **über sich**, **oder unter sich gehet**, **so hat die letztere** Note **natürlich die** 6te. **Gehet aber besagter** Accord **eine** 3. min. **unter sich**, **so hat die letzte** Note **natürlich den** ordinairen Accord.



Reg. 6. Gen. **Wenn der** Accord **einer mit der** 3. min. **verknüpfften** 6. maj. **einen gantzen** Ton **unter sich gehet**, **so hat die letzte** Note **natürlich den** ordinairen Accord. **Gehet aber besagter** 6ten-Accord (1) **eine** 3. min. **unter sich**, **oder** (2) **einen halben** Ton, (3) **einen gantzen** Ton, **und** (4) **eine**

(***) i. e. der 3. min. über sich führet.

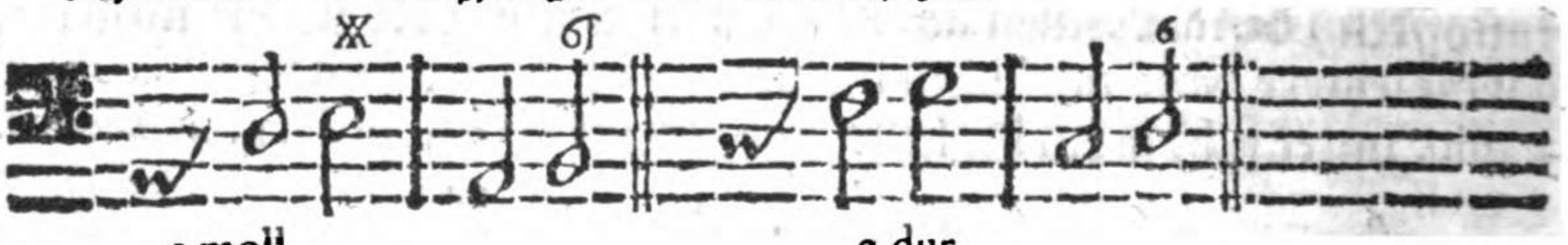
eine 3. min. über ſich, ſo hat in allen 4. Fällen die letzte Note natürlich die 6te.



(NB. Aus mehrern Intervallis der 8ve läſſet ſich nichts gewiſſes (g) von dem natürlichen ambitu modorum ſchlieſſen. Alſo gehen wir weis

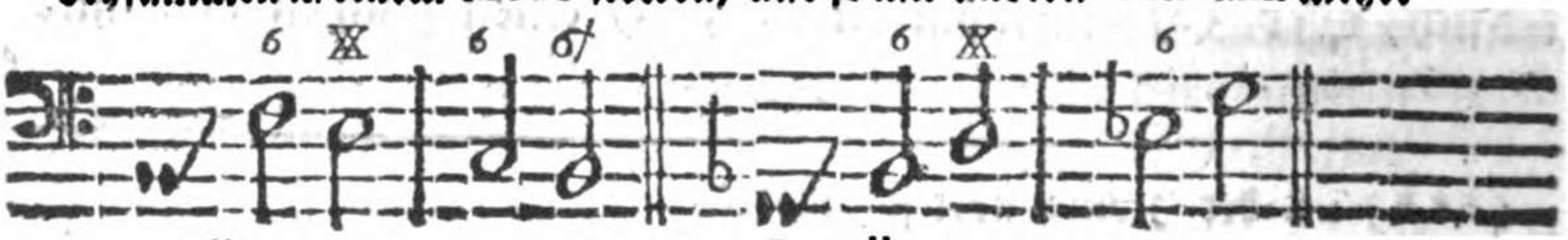
Reg. 7.

(g) Z. E. wenn der ordinaire Accord per Tonum ſteiget, ſo kan man nicht eigentlich ſagen, ob die letztere Note natürlich die 6. maj. oder wiederum den ordinairen Accord mit 3. maj. haben möge, denn beyde Gänge kommen mit dem natürlichen ambitu eben deßjenigen Modi überein, z. E.



a moll. c dur.

Ferner, wenn der Accord, der, mit der 3. maj. verknüpfften 6. maj. in das Semiton. nnterwerts oder in die 3. maj. aufwerts ſpringet, ſo kan man wiederum nicht eigentlich ſagen, ob bey dem erſten caſu die letzte Note die $\frac{6}{4}$, oder den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ bey dem andern caſu aber die letzte Note den ordinairen Accord mit 3. min. oder maj. haben ſolle, weil beyderley natürliche Gänge wiederum beyſammen in einem Modo ſtecken, und ſo mit andern Intervallis mehr.



a moll. G moll.

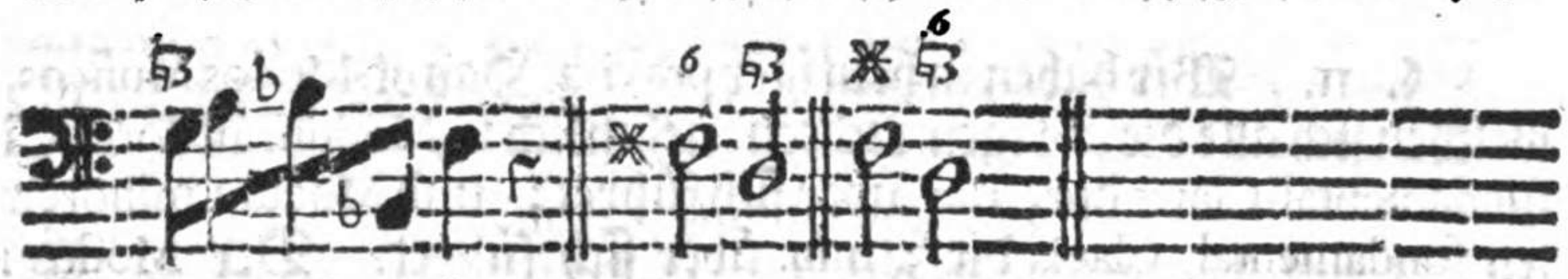
ter, und ſetzen noch folgende 2 General-Regeln hinzu, welche ihre eigene raiſons bey ſich führen.)

Reg. 7. Gen. Wenn 2. Noten um eine 3e ſteigen oder fallen, deren die eine ein b. oder ♯. vor ſich bezeichnet hat, ſo wird dieſes b. und ♯. ordentlicher Weiſe auch in dem Accorde der andern Note angeſchlagen (h) z. E.



Reg. 8. Gen. Vor welcher Note ein fremdes (i) ♯ oder erhöhendes ♮ ſtehet, ſelbige hat natürlich die 6te, ſie mag per gradus oder per ſaltus gehen. z. E.

(h) Weil ſonſt gar leicht ſchlimme relationes non harmonicæ entſtehen können. z. E.



(i) Es wird hier auff deutſch von einem, vor der Note ſtehenden frembden oder accidentalen, (nicht aber vor dem ſyſtemate gehörig bezeichneten) ♯ und ♮ geredet. Denn über dergleichen Noten kan niemahls eine 5ta perfecta ſtehen, ohne daß man gäntzlich aus dem richtigen Ambitu modi falle, wie man es leicht mit denen ♯♯ und . obiger Exempel probiren mag. Und dieſes iſt eigentlich die wohlgegründete raiſon, warum die Alten obige Regel geben. Hingegen werden hiervon die eſſentialen ♯♯ eines jedweden Modi nothwendig ausgeſchloſſen, ſie mögen vor das ſyſtema modi richtig bezeichnet ſeyn, oder nicht. Alſo können z. E. im modo g. dur das fis, im modo d. dur das cis und fis, im modo a dur,

das



§. 10. Wer sich diese General-Regeln wohl bekandt machet, der wird in praxi eines unbezifferten General-Basses öffters grosse Erleichterung finden; indem es natürlich, daß ein ungeübter aus dem euserlichen Intervallo einer Note viel leichter, und geschwinder judiciren mag, als aus dem offt versteckten, oder alle Augenblick abwechselnden Ambitu modorum. Indeß ist gleichwohl eben dieser Ambitus modorum die Haupt-Quelle, woraus besagte General-Regeln geflossen, wie wir unten zeigen werden. Also lernen wir endlich der Sache vollkommen einsehen, wenn wir die Signaturen fundamentaliter zu erfinden suchen:

III. Aus einigen Special-Regeln, oder aus dem natürlichen Ambitu modorum selbst.

§. 11. Wir haben in heutiger praxi 2. Haupt-Modos Musicos, nach welchen sich alle die übrigen richten, nehmlich: Modum majorem, dessen fundamental-Clavis die 3. maj. über sich führet; und Modum minorem, dessen fundamental Clavis die 3. min. über sich führet. Der Modus major stellet uns die Claves seiner 8ve in folgender Ordnung vor:

Der

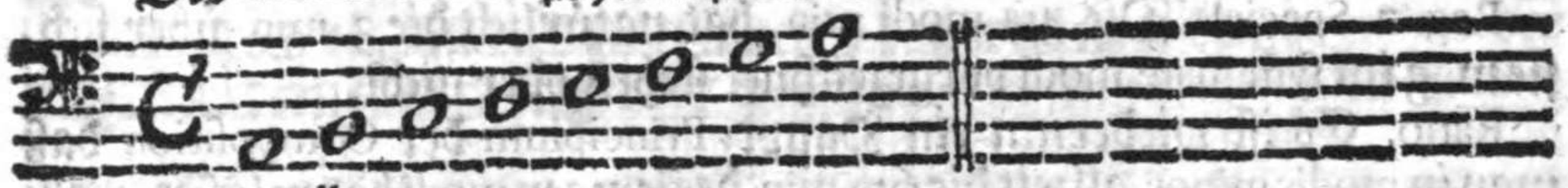
---

das cis, fis, und gis &c. gar wohl die 5tam perfectam über sich leiden, wenn man in die 3e und 6te dieser Modorum ausschweiffet, weil solche ✕✕ dem Modo essential seynd, und allerdings vorgezeichnet seyn solten, wie wir allbereit von dergleichen richtigen Bezeichnungen in der Ersten Abtheilung dieses Werckes p. 153. gedacht.



c dur.

Der Modus minor siehet also aus:



A moll.

Wollen wir nun die Signaturen unseres General-Basses aus dem ambitu modorum erfinden, so müssen wir wissen, was jedweder Clavis von diesen beyden Haupt-Modis vor Signaturen natürlich über sich leiden könne. Und hierzu sollen uns folgende, theils auf natürliche raisons, theils auff sichere principia Compositionis gegründete Special-Regeln anweisen, deren Fundament wir jederzeit dabey angeben werden.

Reg. 1. Special. Die 5ta modi maj. und min. hat natürlich 3. maj. über sich, sie mag in systemate modi vorgezeichnet stehen oder nicht.

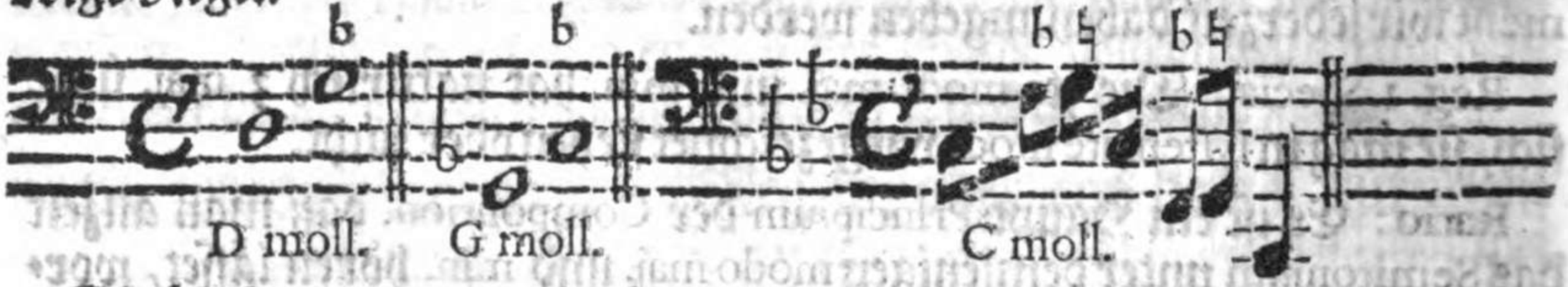
Ratio: Es ist ein Haupt-Principium der Composition, daß man allzeit das Semitonium unter demjenigen modo maj. und min. hören lässet, worinnen man moduliret (*) z. E. So lange man im D moll moduliret, so lange lässet sich das Semitonium cis, und nicht c. hören. Im a moll hat man mit gis und nicht mit g. zu thun. Bey g dur lässet sich natürlich das fis, und bey D dur das cis hören, und so durch alle modos. Weil nun gedachtes Semitonium modi zu der 5ta modi die 3e, ausmachet, so entstehet dahero die obige Regel.

(*) Dieses Principium ist das oben in der Einleitung p. 92. gedachte erste Inventum, welches der Gasparini mit mir zum Grunde setzet, wenn er p. 75. seines Tractates anfänget vom General-Bass ohne Signaturen Regeln zu geben. Bald unten ein mehrers.



Reg. 2. Special. **Die** 4ta modi min. **hat natürlich die** 3. min. **über sich, sie mag im** systemate modi **vorgezeichnet stehen oder nicht.**

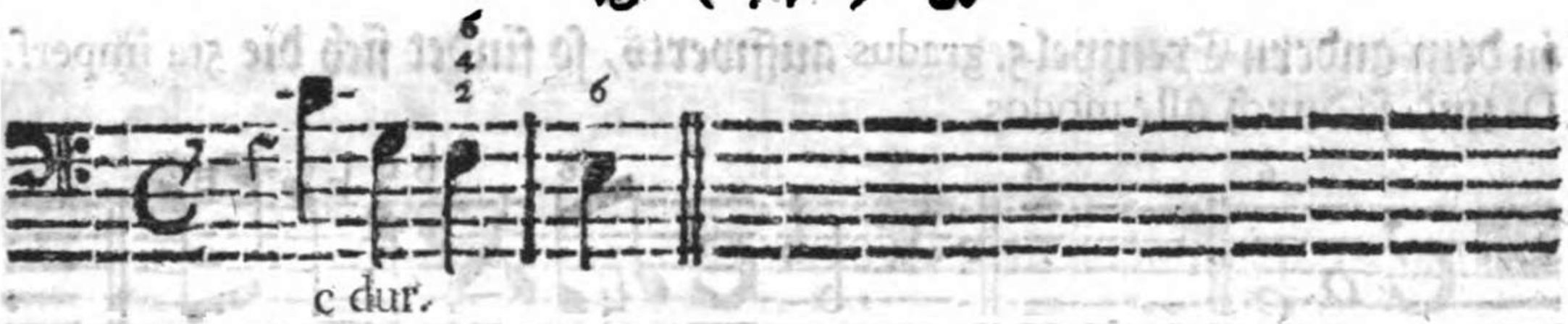
Ratio. **Es ist wiederum ein Haupt-**Principium **der** Composition **daß man in** modis minor. **allzeit die** 6te min. **desjenigen** modi **hören lässet, worinnen man** moduliret, **z. E. so lange man im** D moll **sich aufthält, so lange lässet sich die** 6. b moll, **und nicht** h. **hören. Im** g moll **hat man mit** Dis moll **und nicht mit** e. **zu thun. Im** c moll **lässet sich natürlich die** 6. as, **und nicht** a. **hören, und so durch alle** modos. **Weil nun gedachte** 6. min. **des** modi min. **zu der** 4ta modi **die** 3e **ausmachet, so entstehet dahero die obige Regel.**



Die übrige Harmonie **aber der** 4te modi maj. **und** min. **betreffend, so hat sie am allernatürlichsten den** ordinairen Accord. **(Die** 6. **oder** $(^{6}_{5})$ **seynd ausserordentliche Fälle.) In dem einzigen** Casu **aber hat besagte** 4ta modi **natürlich den** Accord $\{^{6}_{4}{}^{5}_{2}\}$ **über sich, wenn sie aus der** 5te per transitum **in die** 3e **herab steiget, wie aus denen beyden letzten Exempeln zu ersehen.**

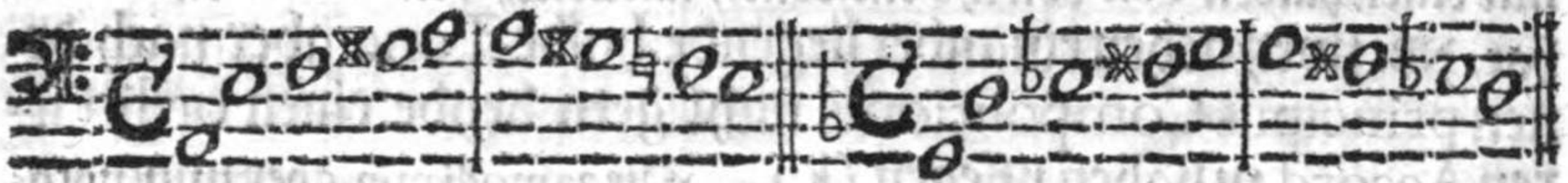


NB. Noch



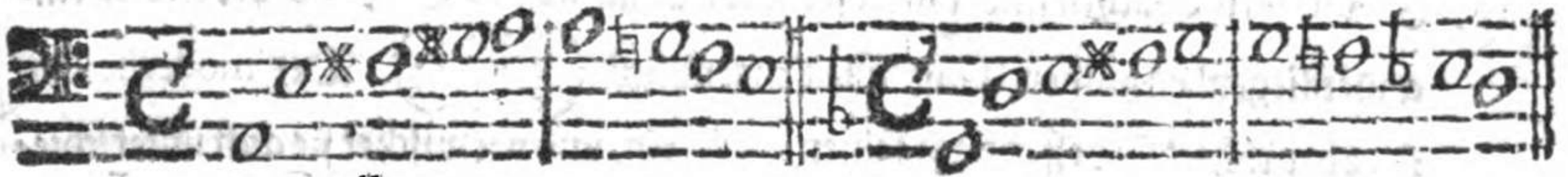
c dur.

NB. Noch eins iſt hier zu erinnern, daß weil nach dem principio der obigen andern ſpecial-Regel der modus min. in ſeinen ambitu die 6. min. und nach dem Principio der obigen erſten ſpecial-Regel das Semitonium drunter tractiren ſoll, ſo entſtehet auf ſolchen Fall ein unnatürlicher Gang der 2dæ ſuperfluæ, wenn man aus der 5ta modi min. aſcendendo in die 8ve, oder aus der 8ve deſcendendo in die 5tam modi gehen will. z. E.



a moll. G moll.

Dieſen Ubel nun abzuhelffen, ſo nimmet der Componiſt in ſolchen Fällen aſcendendo ſtatt der 6. die 6te maj. und deſcendendo ſtatt des Semitonii drunter den gantzen Ton. Welche beſondere Gänge ſich ein Accompagniſt in denen ordinairen Regeln des ambitus modi nicht irren laſſen muß, zumahl ſie (wie wir unten ſehen werden) eben diejenigen Ziffern über ſich behalten, welche der natürliche ambitus modi mit ſich bringet.

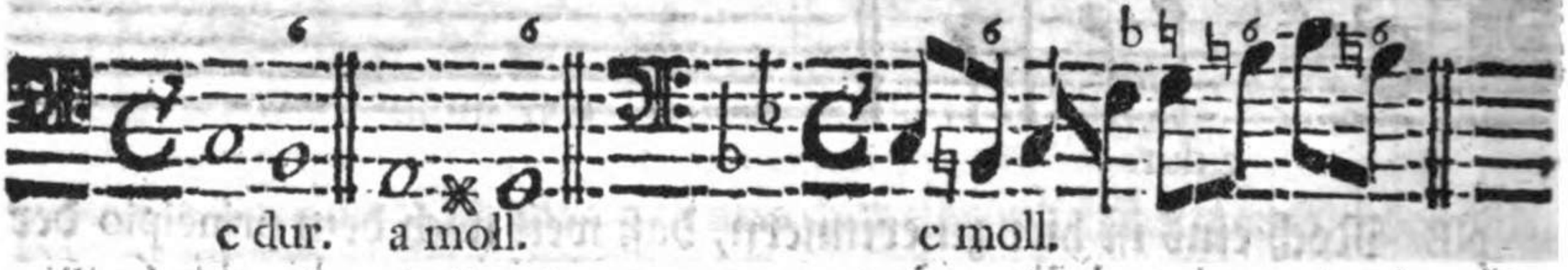


a moll.

Reg. 3 ſpecial. Das Semitonium unter dem modo maj. und min. worinnen man moduliret, hat natürlich die 6. über ſich.

Ratio: Es iſt vor dieſes Semitonium keine 5ta perfecta in ambitu modi vorhanden. Denn wenn man in folgenden erſten Exempel von dem H. 5. gradus auffwärts rechnet, ſo findet ſich die 5te imperfecta f. rechnet man

in dem andern Exempel 5. gradus auffwerts, so findet sich die 5ta imperf. D. und so durch alle modos.



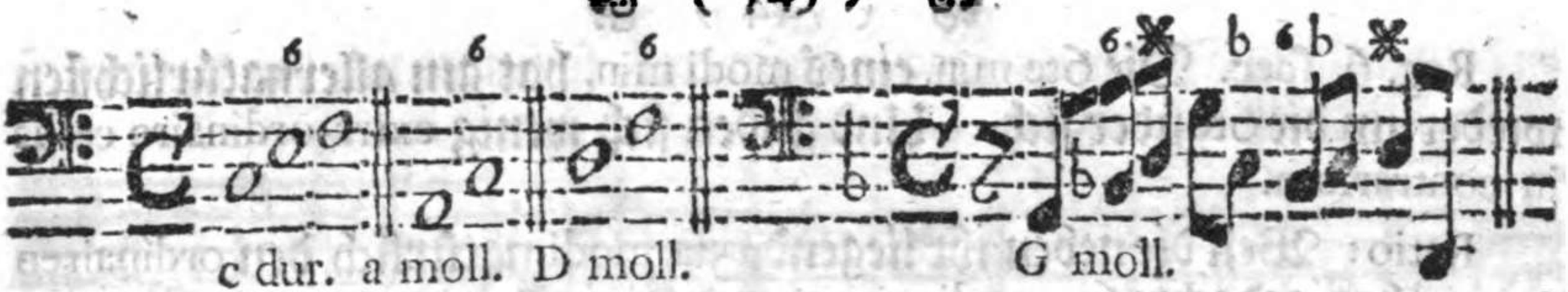
Reg. 4. special. Die 3e modi maj. und min. haben natürlich die 6te über sich, wie unten folgende Exempel ausweisen. Hiervon aber muß man differente raisons geben.

Die 3a modi maj. hat deswegen die 6. über sich, weil ihre 4ta modi. welche nur einen halben Ton von ihr entfernet, natürlich den ordinairen Accord hat, NB. zwey neben einander liegende halbe Tone aber nach denen principiis Compositionis nicht gern beyde einen ordinairen Accord zu haben pflegen (k). Die 3a modi min. aber muß nothwendig die 6te über sich nehmen, weil sie in ambitu modi keine 5te perfect. hat. Denn wenn z. E. im modo a moll über dem c. wolte die 5te perf. g. gebrauchet werden, so lieffe es wieder das principium der obigen ersten special-Regel, vermöge dessen a moll mit gis, und nicht mit g. zu thun haben kan.

Reg. 5.

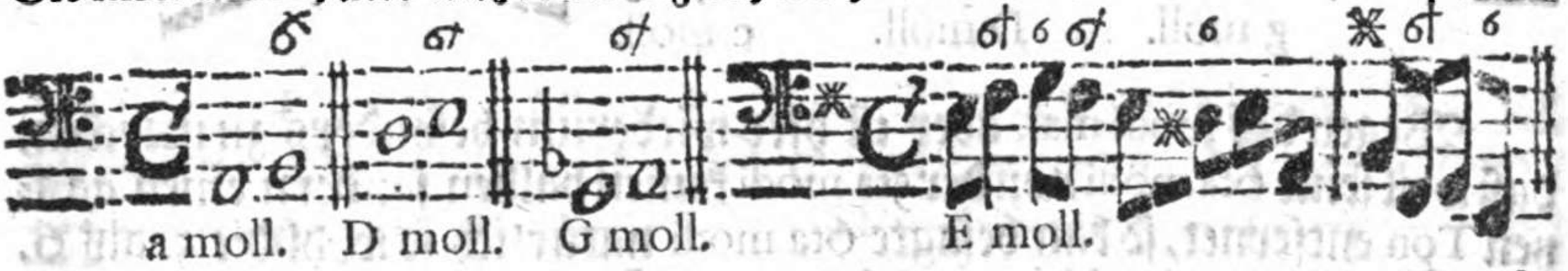
(k) In antiqven Sachen findet man folgende unnatürliche Sätze zweyer neben einander liegenden halben Tone alle Augenblick $\begin{pmatrix} 5 & 5 & 5 & 5 \\ 3 & 3 & 3 & 3 \\ c & f & f & e \end{pmatrix}$. Der moderne Gusto aber richtet sie besser nach seinen modis ein, und vermischet sie auff unterschiedene Arth mit der 6te, wie folgende 3. ersten Exempel zeigen. Das 4te Exempel aber kömmet schon öfftener vor, ob gleich der antiqve Gusto durch eine über die erste Note gesetzte 3. maj. corrigiret wird.





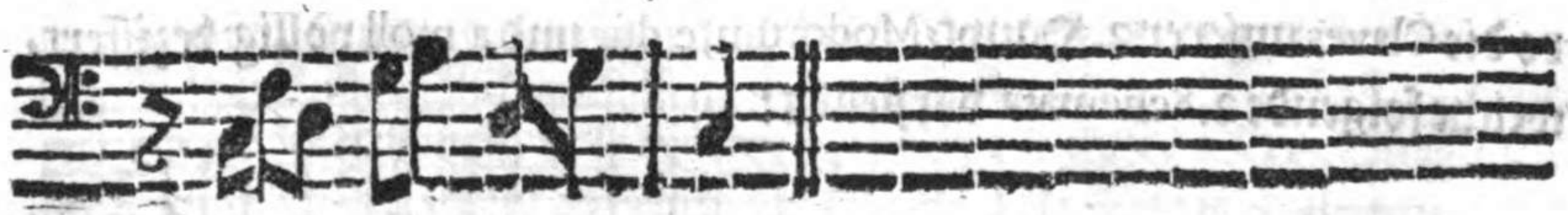
Reg. 5. ſpec. Die 2da modi min. hat ordinair die 6te maj. über ſich.

Ratio: Weil ſie eben ſo wenig, als das Semiton. modi min. eine 5ta perfecta in ihren ambitu hat. Denn wenn z. E. im modo D moll über der 2da e. wolte die 5ta perfecta h. angeſchlagen werden, ſo lieffe es wieder das principium der obigen andern ſpecial-Regel, vermöge deſſen D moll mit der 6te min. b moll, und nicht mit h. zu thun haben kan.



Wegen des modi maj. aber iſt beſonders zu mercken, daß weil ſeine 2da modi allerdings eine 5te perfect. in ambitu hat, ſo ſtehet auch frey, ob man über beſagter 2da modi die 5te oder die 6te gebrauchen will. Natürlicher lautet die 6. wenn man gradatim in die 3e auff oder rückwerts gehet, wie folgende 2. erſten Exempel ausweiſen. Kömt aber die 2da modi mitten im Sprunge zu ſtehen, ſo fället die 5te natürlicher aus, wie folgende 2. letzten Exempel zeigen.

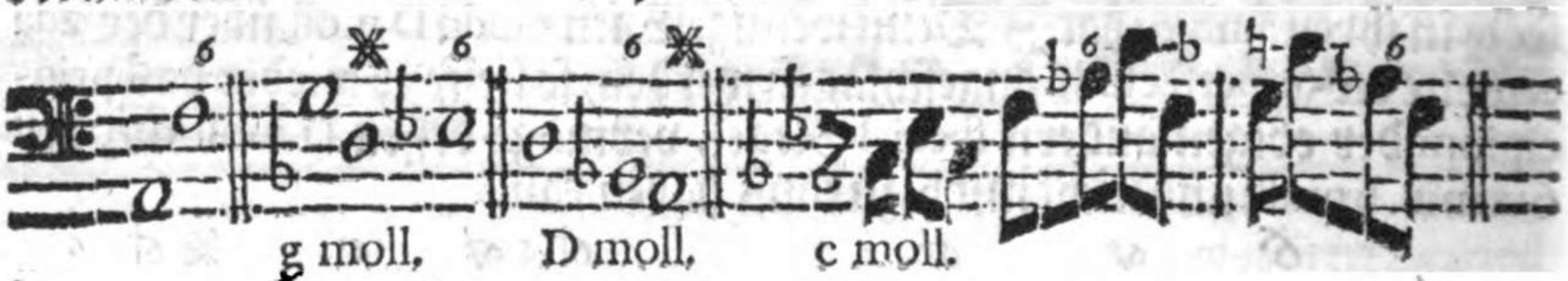




Reg. 6.

Reg. 6. ſpec. **Die** 6te min. **eines** modi min. **hat am allernatürlichſten wiederum die** 6te **über ſich. Und finden ſich wenig** extra-ordinaire caſus in contrarium.

Ratio: **Weil die neben ihr liegende** 5ta modi **natürlich den** ordinairen Accord **hat, gedachte** 6ta modi min. **aber nur ein** Semitonium **von ihr entfernet, ſo kan ſie nach dem** principio **der** 4ten ſpecial-Regel **nicht gern wiederum den** ordinairen Accord **haben.**

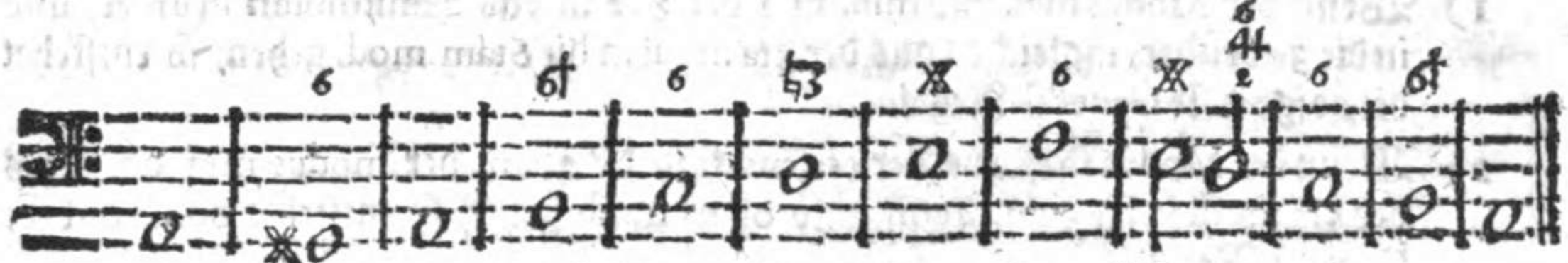


Wegen des modi maj. **aber iſt hier wiederum beſonders zu mercken, daß weil ſeine** 6ta modi **von der** 5ta modi **keinen halben ſondern einen ganzen** Ton **entfernet, ſo kan beſagte** 6ta modi **natürlich ſo wohl die** 5. **als** 6. **über ſich leiden, wie es die** Modulation **mit ſich bringet. Am natürlichſten fället die** 6te **aus, wenn mit der** 4ta modi per ſaltum **verfahren wird, wie unter folgenden das letzte Exempel zeiget. Auſſer dieſen iſt die** 5te **ſehr natürlich, ſo lange eine darüber ſtehende Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil anzeiget. z. E.**



§. 12. **Mit dieſen erklährten** 6. ſpecial-**Regeln haben wir nunmehro die** Claves **unſerer** 2. **Haupt-**Modorum, c dur **und** a moll **völlig beziffert, welche folgende** 2. Schemata **vorſtellen:**

§. 13. **In**



Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 2. Reg. 1. Reg. 6. Reg. 2.



Reg. 3. Reg. 5. Reg. 4. Reg. 6. Reg. 2.

§. 13. In dem Schemate a moll hat man die 2. ausserordentliche Gänge des modi min. wie sie oben zu Ende der andern ſpecial-Regel beſchrieben worden, um beſſerer Erinnerung halber mit beyfügen, jedoch von dem Schemate abgetheilet laſſen wollen, weil ſie die Claves des gewöhnlichen ambitus modi verändern, und alſo nicht eigentlich zu dem Schemate gehören. Indeß behalten die Noten ſolcher irregularen Gänge eben die Signaturen, welche der modus min. natürlich in ſeinen 6ten und 7ten Intervallo der 8ve zu haben pfleget, wie aus beſagten Schemate zu erſehen.

§. 14. Wie es nun mit dem Ambitu der beyden Haupt-Modorum c dur, und a moll hergehet: eben ſo gehet es mit allen übrigen Modis her, welche wir zu nutzbahren Gebrauch der Incipienten in eben ſolchen Schematibus anhero transponiren wollen, wenn wir vorhero, oben verſprochener maſſen gezeiget haben, daß beſagte 2. Schemata eben das Fundament und die Haupt-Quelle ſeynd, woraus die obigen 6. erſten General-Regeln geflo ſſen. Nehmlich

1) Wenn der Modus maj. und min. aus der 8ve in das Semitonium drunter, und in die 3e drüber, ingleichen aus der 4ta modi in die 6tam modi gehen, so entstehet die obige erste General-Regel.

2) Wenn der Modus maj. aus der 5ta modi in die 4tam, der modus min. aber aus der 5ta modi in die 3am, 4tam, und 6tam modi gehet, so entstehet obige andere General-Regel.

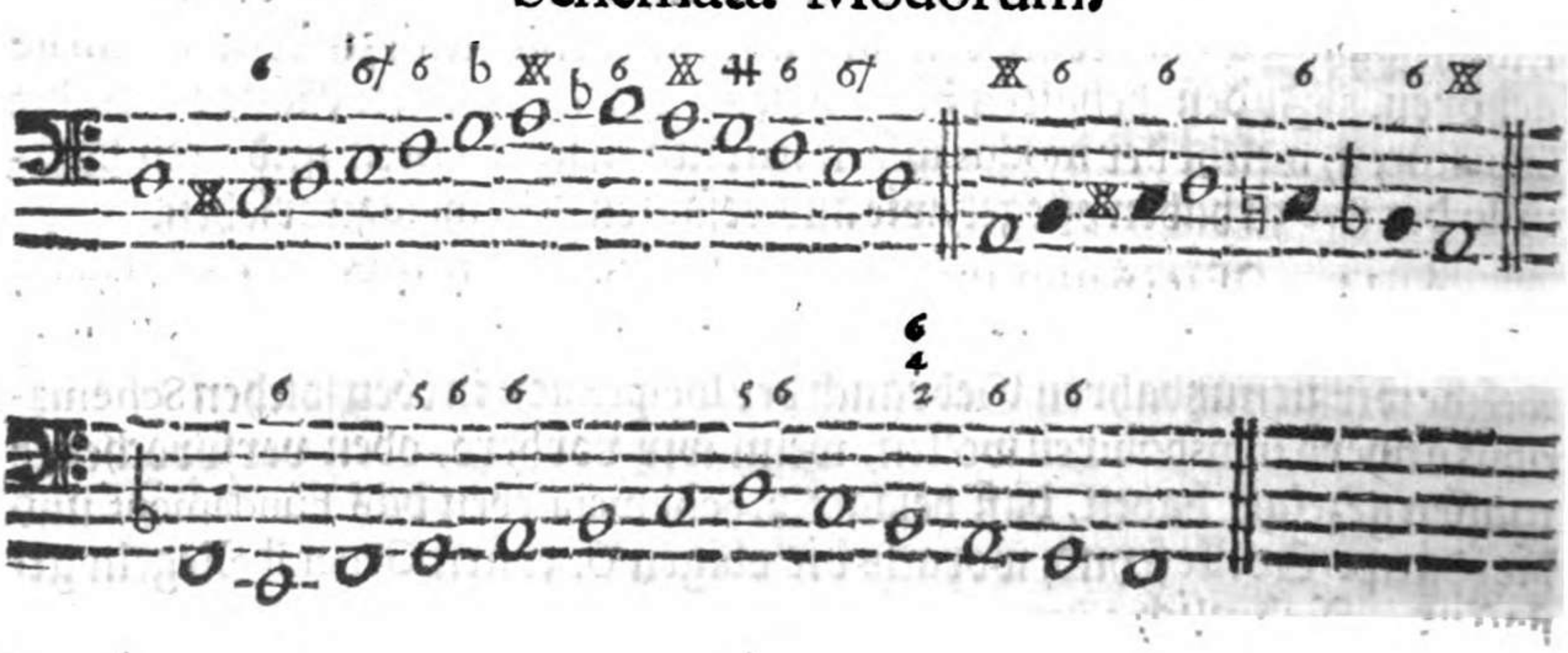
3) Wenn der Modus min. aus seiner 4ta modi in die 3am, oder aus seiner 8ve in 6te min. und 7mam min. modi gehet, so entstehet obige 3te General-Regel.

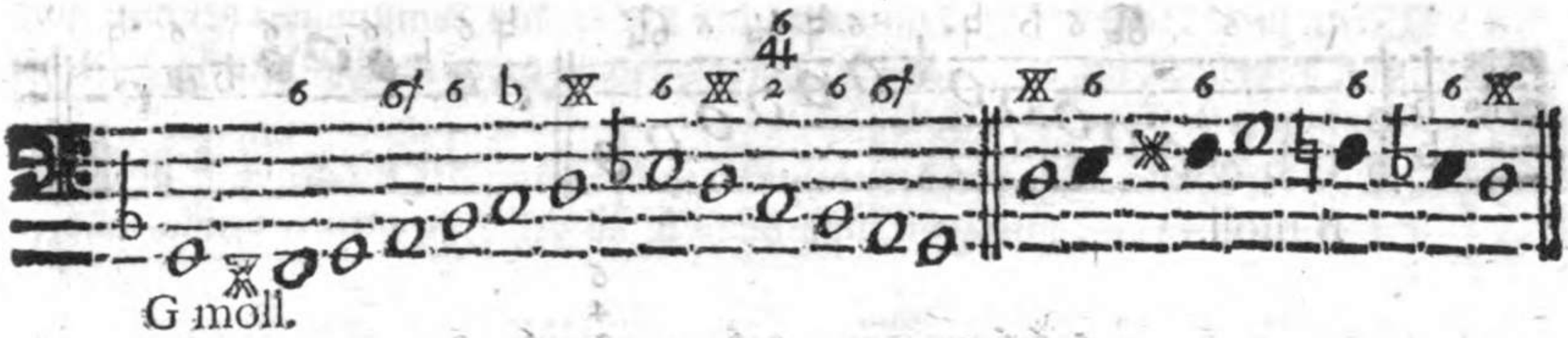
4) Wenn der Modus min. aus seinen Semitonio drunter, in die 8ve, der Modus maj. aber aus seinem Semitonio, aus seiner 3e und aus seiner mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 8ve, ferner aus eben dieser mit der 6te bezifferten 6ta modi in die 7. maj. gehet, so entstehet in allen diesen Fällen die obige 4te General-Regel.

5) Wenn der Modus min. aus seiner 3a modi in die 4te und 8ve, oder aus seiner 7. min. in die 6te modi gehet, so entstehet die obige 5te General-Regel.

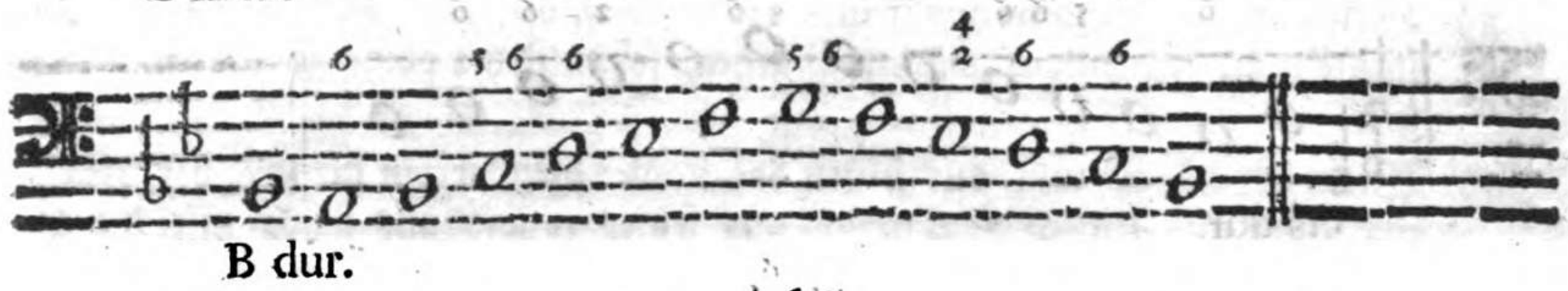
6) Wenn endlich der Modus min. aus der 2da modi in die 3am 4tam oder 8vam der Modus maj. aber aus seiner mit der 6te bezifferten 2da modi in das Semitonium modi, ferner in die 3am 4tam und 8vam modi gehet, so entstehet in allen solchen ordinairen und extraordinairen Fällen die obige 6te General-Regel.

Schemata Modorum.

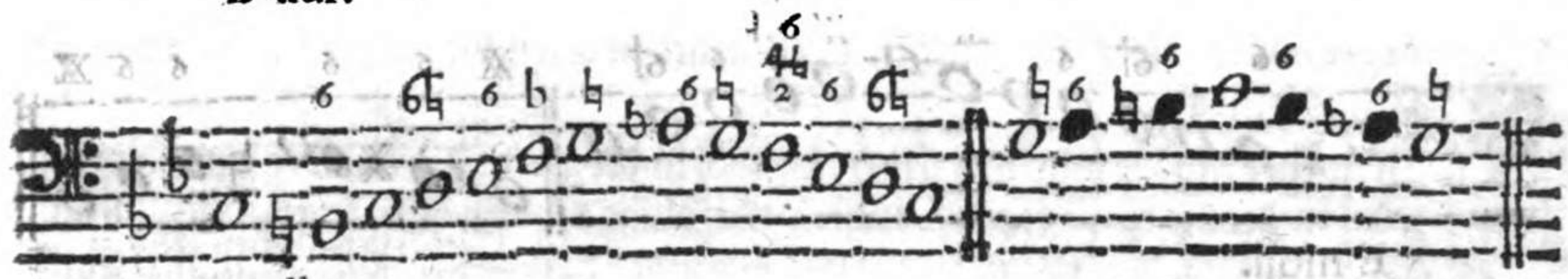




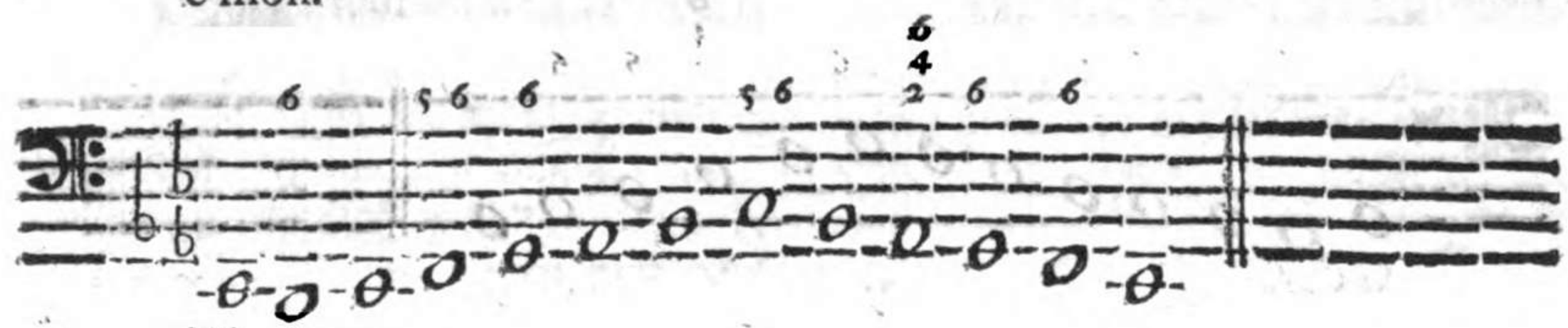
G moll.



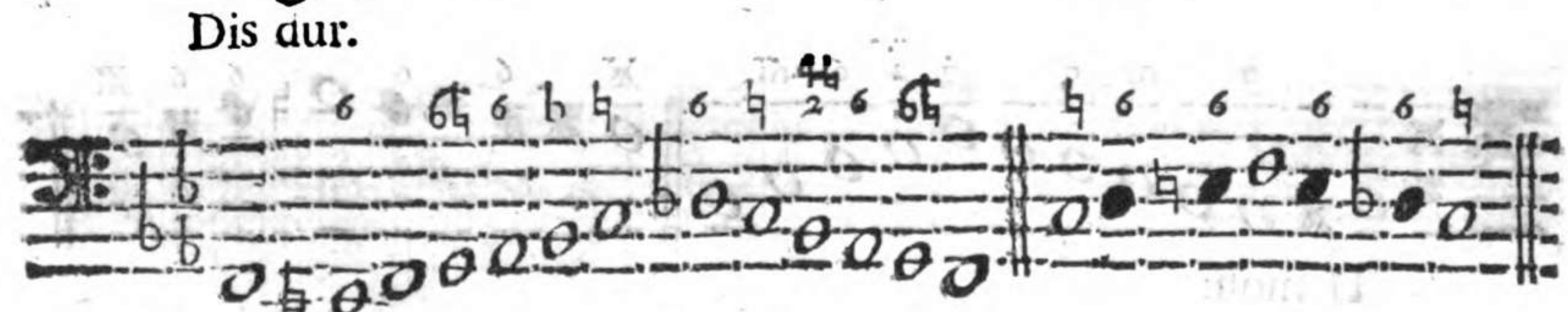
B dur.



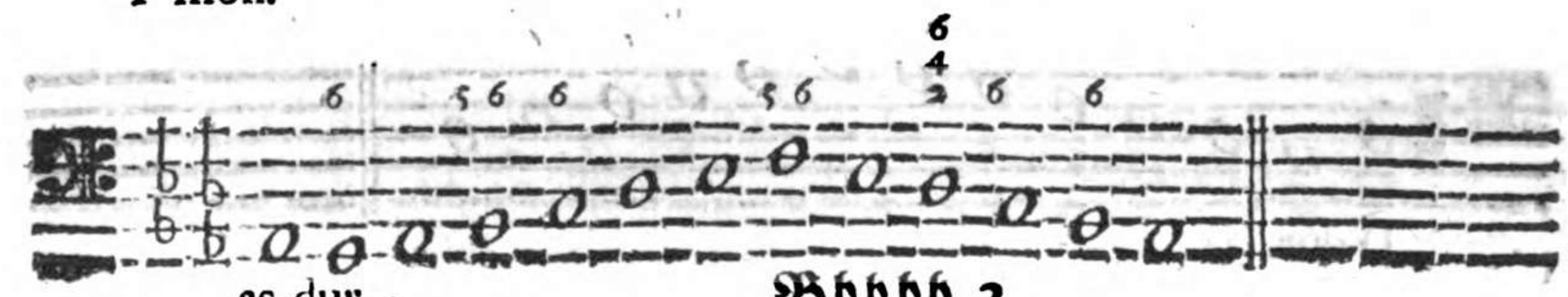
c moll.



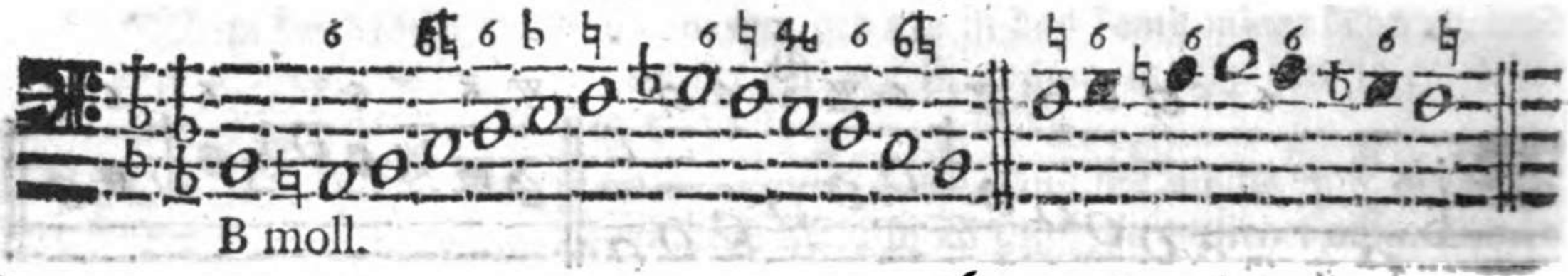
Dis dur.



F moll.



as dur.



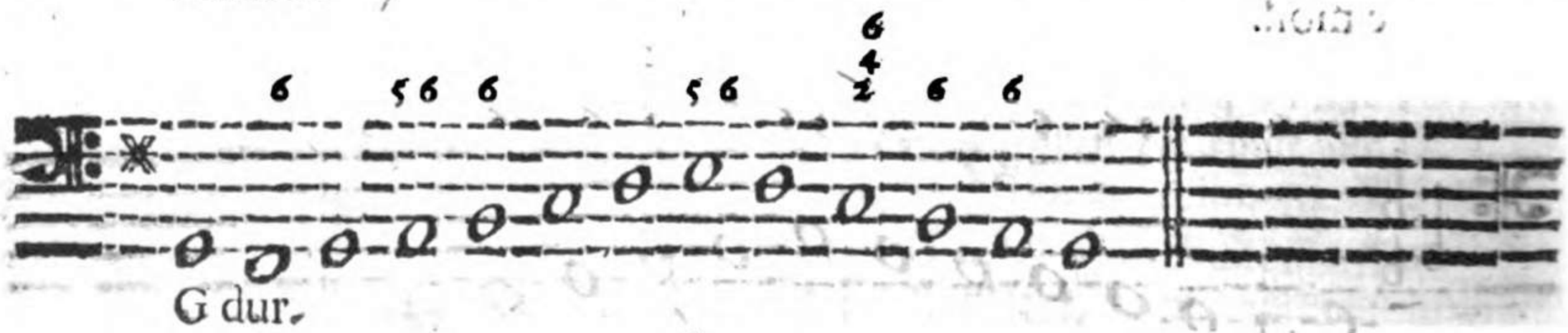
B moll.



cis dur.



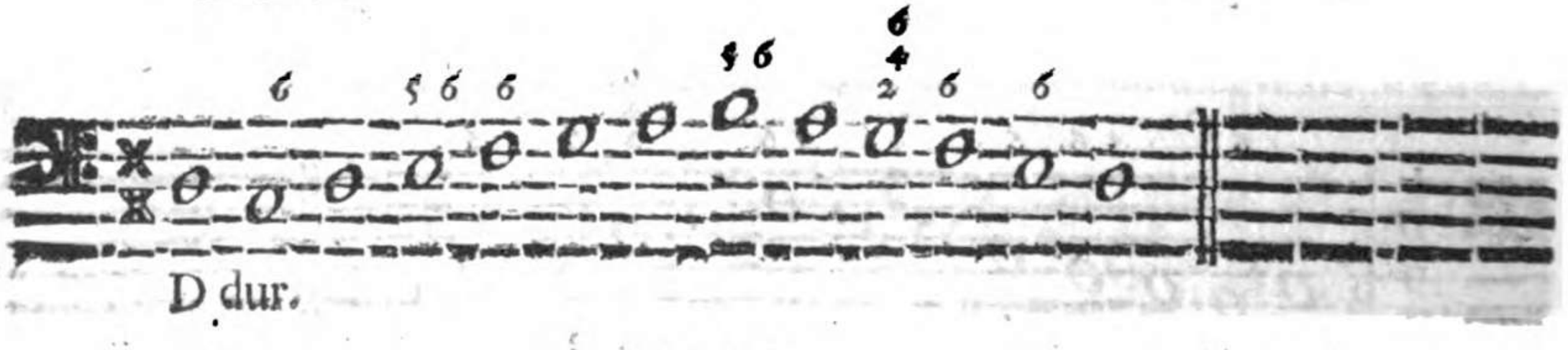
E moll.



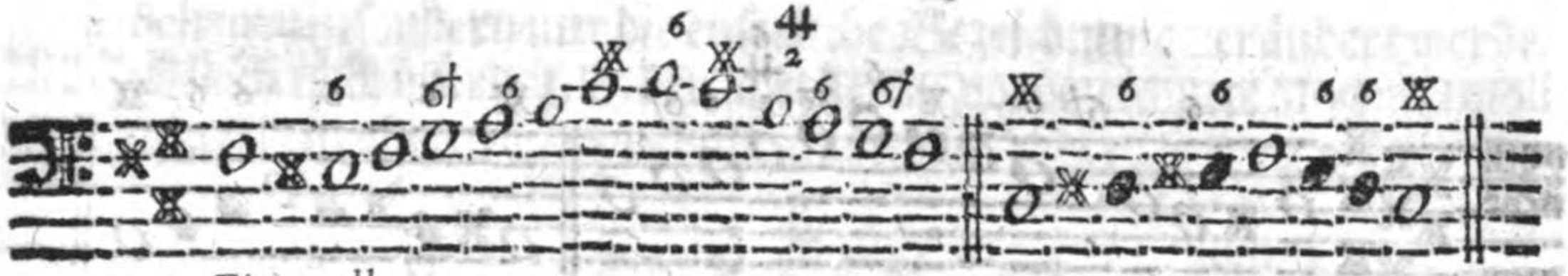
G dur.



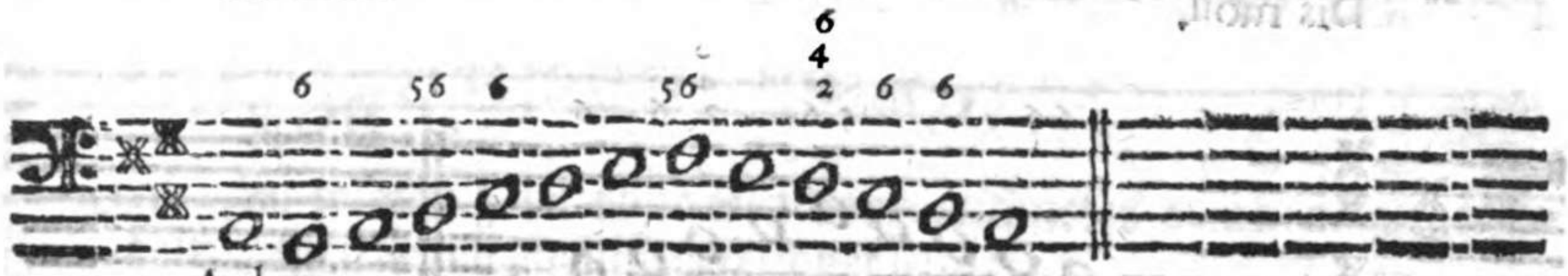
H moll.



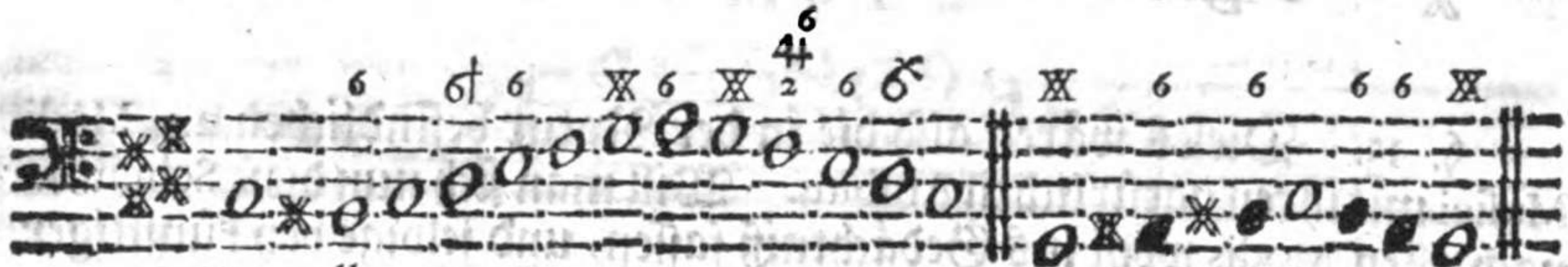
D dur.



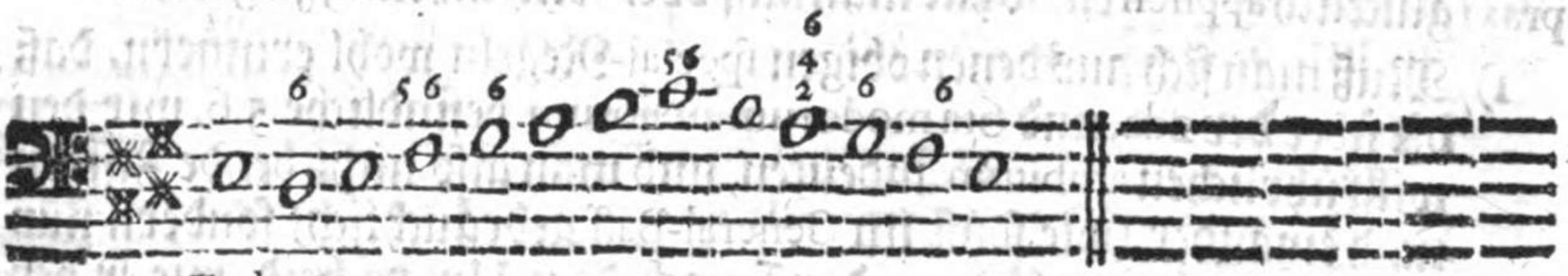
Fis moll.



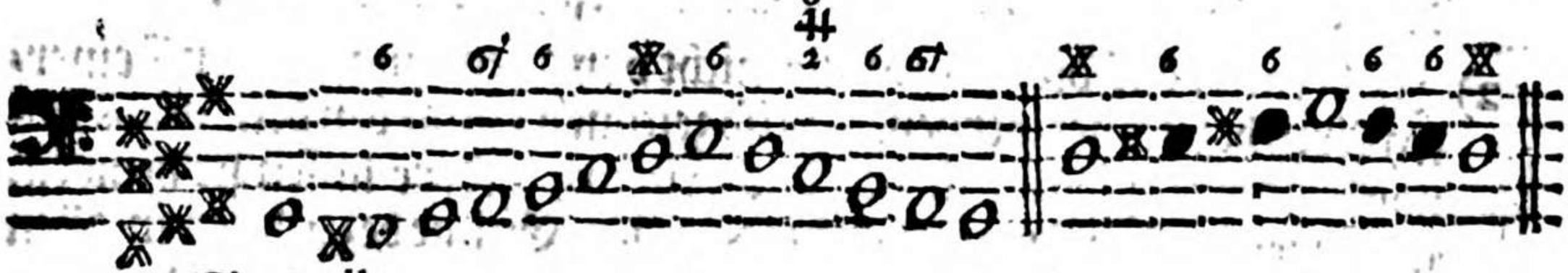
A dur.



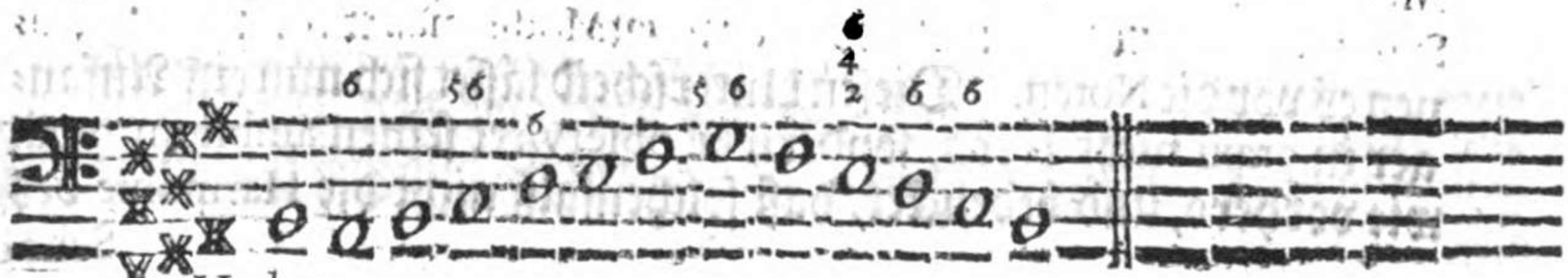
cis moll.



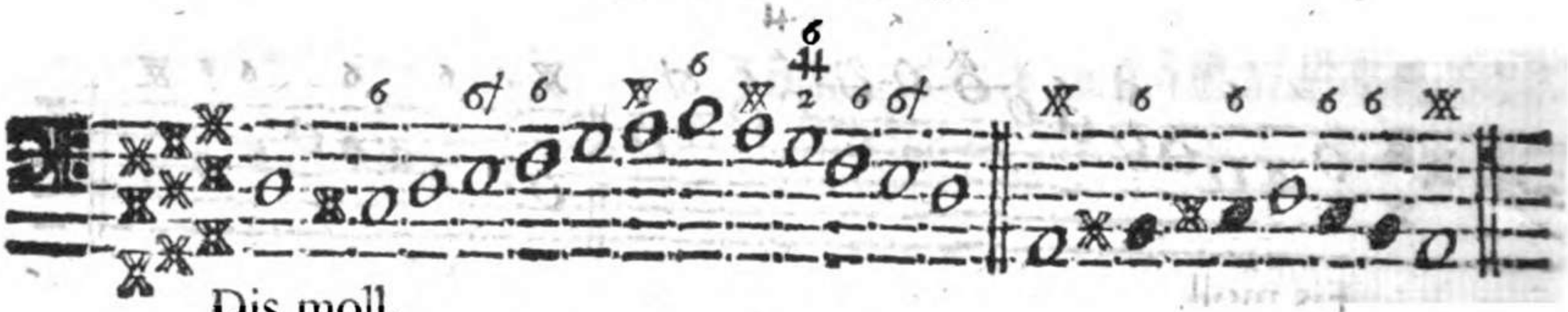
E dur.



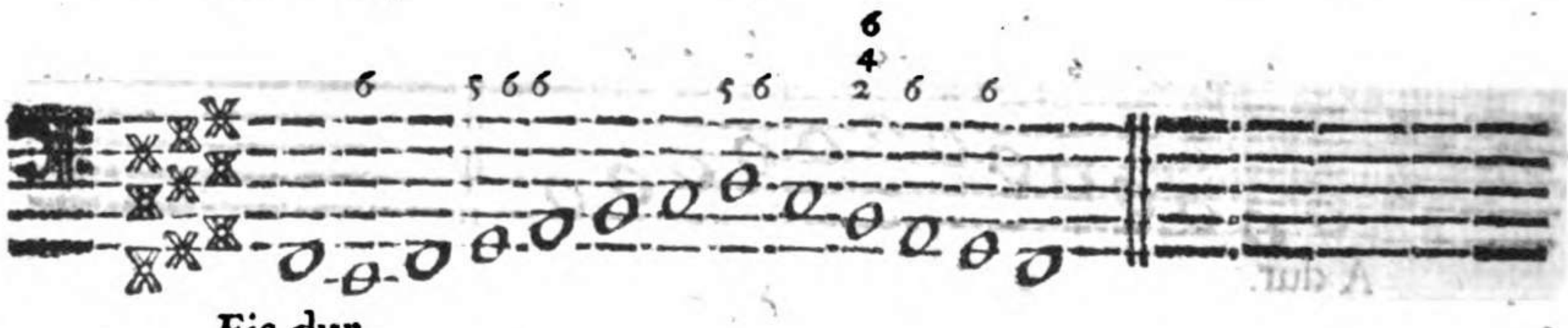
Gis moll.



H dur.



Dis moll.



Fis dur.

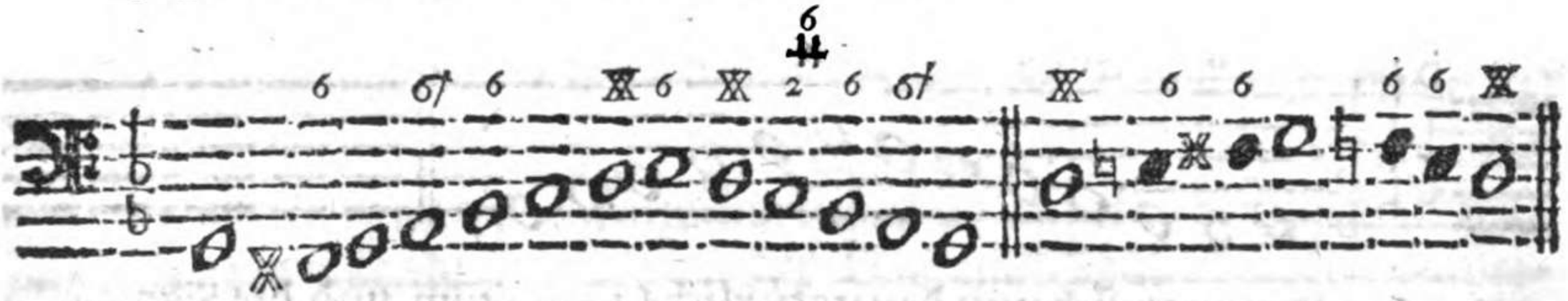
§. 15. Dieſes wären alſo die in der Natur befindlichen 24. Modi Muſici mit ihren natürlichen Ambitu. Will man ſich nun dieſe Schemata nach allen Modis wohl ins Gedächtniß faſſen, und ſelbige bey künfftiger praxi glücklich appliciren, ſo hat man auff dreyerley achtung zu geben:

1) Muß man ſich aus denen obigen ſpecial-Regeln wohl erinnern, daß die über der 2da, und 6ta modorum majorum befindliche 5 6. nur den willkührlichen ambitum andeuten, und man alſo nicht beyde Ziffern nach einander (wie ſonſt im Generai-Baſſ gebräuchlich) ſondern nur eine von beyden anſchlagen darff, nach dem Unterſcheid, wie er bey der obigen 5ten und 6ten ſpecial-Regel beſchrieben worden.

2) Iſt bekandt daß die Modi Muſici nicht von allen Autoribus auff einerley Arth bezeichnet werden. Alſo zeichnen einige bey den Modis minoribus die 6. gleich mit vor das Syſtema, andere laſſen ſie hinweg, und ſetzen das b. jederzeit vor die Noten. Einige bezeichnen in allen Modis majoribus jederzeit die 4te und das Semitonium modi vor das Syſtema: andere laſſen beydes in einigen Modis maj. weg, und bezeichnen es vor die Noten. Dieſen Unterſcheid läſſet ſich nun ein Anfänger in praxi nicht irren, ſondern er obſerviret ſeinen ambitum modi wie vorhero, und bedencket, daß ſolchenfalß nicht die Harmonie des

Sche-

Schematis, ſondern nur die euſerliche Bezeichnung verändert werde. Dieſen nach würde z. E. der, mit der 6b. vorbezeichnete Modus G moll gegen dem obigen Schemate alſo ausſehen:



Das e dur würde z. E. ohne ſein vorgezeichnetes Semitonium gegen dem obigen Schemate alſo bezeichnet ſeyn:



Das Dis dur würde ohne ſeine vorgezeichnete eſſentiale 4te gegen dem obigen Schemate alſo ausſehen, wie folget. Und ſo mit andern Modis.



3) Was ferner einige noch ungebräuchliche Modos anlanget, welche man zum Exercitio der Anfänger auff zweyerley Arth bald mit ✻✻, bald mit bb. bezeichnen kan; ſo läſſet ſich der Ambitus derſelben nach Anleitung unſerer obigen 2. Haupt-Modorum gar leicht in das gehörige Schema bringen, wer Luſt zu dergleichen Exercitio hat. Alſo würde z. E. das obige mit ✻✻ bezeichnete Schema fis dur, ſich gar leicht auff folgende Arth in die bb. verkleiden laſſen. Und ſo weiter

mit

mit allen übrigen Bezeichnungen, die hier so weitläufftig als unnöthig ausfallen würden.



§. 16. Hat man sich nun den natürlichen ambitum und die Signaturen aller, oder doch der nöthigsten Modorum, so wohl auff dem Pappiere als nach dem Gehöre wohl imprimiret, so ist die schwehrste Arbeit vorbey, und mangelt uns nichts mehr, als daß wir numehro observiren lernen, wohin ein angefangener Modus in andere Neben-Tone ausweichet? Denn eben da fänget man die Signaturen eines neuen Schematis wieder von vorn an. z. E. Wenn das Musicalische Stück im D moll anfänget, so gelten die Signaturen nach dem Schemate D moll, so bald der Modus ausweichet in a moll, so gehen die Signaturen nach dem Schemate a moll, weichet der Ton ferner aus in das g dur, so gehen auch die Signaturen nach dem Schemate g dur, und so fort durch alle Modos. Hier fället also die Frage vor, wie man wissen könne, wenn und wohin der angefangene Modus in andere Neben-Tone ausweiche?

§. 17. Wir haben in vorhergehenden §. 11. bey der ersten speciall-Regel das principium Compositionis angeführet: daß man jederzeit mit dem nechsten Semitonio unter demjenigen Modo zu thun habe, in welchen man moduliret &c. Dieses principium giebet uns nun allhier folgende doppelte:

Reg. 7. special. So offt ein neues ♯ oder erhöhendes ♮. welches vorhero nicht da gewesen, in einer Stimme ergriffen wird, so offt changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton.

Z. E. wenn im c dur das fis ergriffen wird, so changiret der Modus in g dur.

Hat aber ein solches im Basse selbst vorkommendes frembdes ♯ oder ♮ wiederum eine frembde i. e. accidentale 6. maj. oder 3. maj. über sich, so changi-

ret

ret der Modus in den, über der 6. maj. oder über der 3. maj. nechst gelegenen halben Ton.

Z. E. wenn im c dur das oben besagte fis die 6. maj. über sich hätte, so changirte der Modus in E moll, hätte aber eben gedachtes fis die 3 maj. über sich, so würde der Modus in H moll changiren, wofern er anders so weit auszuweichen pflegte. (1)

§. 18. Weil nun an dieser doppelten Regel sehr viel, ja alles gelegen, so wollen wir allhier ein ausführliches Exempel geben, und überall das dabey vorfallende Changement der Tone nach denen No. No. anmercken:



Dieses Exempel gehet aus dem Modo c dur, welcher bekandter massen in seiner 8ve folgende Claves hat: c. d. e. f. g. a. h. c. So offt nun einer oder mehr von diesen Clavibus verändert wird, so offt ist es ein Zeichen, daß der Modus ausweichet. Wie und wohin er aber ausweichet, das wollen wir auff folgende Arth examiniren.

No. (1) Hier zeiget sich ein neues Semitonium fis, welches ordentlich nicht in den Modum gehöret, also weichet der Modus aus in den darüber gelegenen nechsten halben Ton, g dur. (NB. Dergleichen geschwinde Digression im ersten Tacte eines Musicalischen Stückes, ist sonst nicht styli: Hier geschiehet es aber zu Abkürtzung des Exempels.)

(2) Zeiget wieder ein neues ✕, welches bißher nicht da gewesen, also changiret der Modus in den nechst darüber gelegenen halben Ton, welches e moll ist.

(1) Es ist dahero diese doppelte Regel so universal, daß sie nicht allein bey denen irregulairen, und weit entfernten Digressionibus der Tone, sondern auch bey denen unvoll-



(3) Zeiget der Baß wieder das fis, und alſo ſolte man meinen, der Modus trete zurück in g dur. Allein weil dieſes fis eine 6. maj über ſich führet nehmlich dis, ſo ſeynd wir noch im e moll, worzu das fis nur die rechte 2de ausmachet. Hingegen wird bey

(4) Das ✱ dis ausdrücklich wieder verlaſſen, und erſcheinet bey

(5) Das fis wieder ohne die 6te maj. alſo ſeynd wir wieder im g dur. Bey

(6) Wird auch dieſes fis verlaſſen, und giebet ſich darauff bey

(7) ein neues Semitonium gis an, dahero der Ton in a moll changiret.

(8) Zei-

---

unvollkommen bezeichneten Modis Muſicis ſtatt hat. Z. E. geſetzt, das g dur wäre nicht gebührend vor dem ſyſtemate mit ſeinen fis bezeichnet: ſo lange ſich aber in denen Stimmen ein ✱ vor dem f. blicken läſſet, ſo lange iſt man im g dur. Hat aber dieſer im Baſſe vorkommende Clavis f. ✱ (oder fis) die 6. maj. über ſich, ſo iſt man im e moll: Hat eben beſagtes fis die 3. maj. über ſich, ſo iſt man im h. moll. Und ſo mit allen Modis.



(8) Zeiget das Semitonium unter D moll an, welcher Modus auch durch seine bey
(9) erscheinende natürliche 6. min. bestärcket wird, nach der oben gegebenen andern special-Regel. Bey

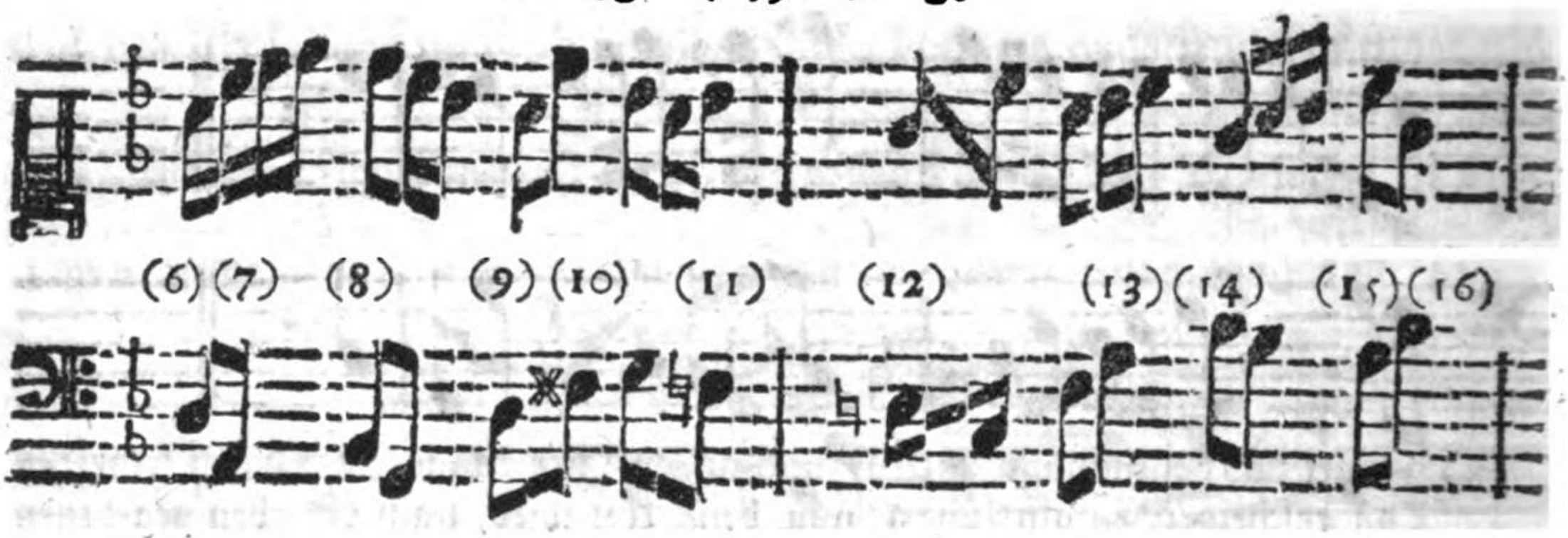
(10) Wird das bißherige Semitonium cis zwar wieder verlassen, das b moll aber bey (11) behalten. Weil wir nun in diesen Tacte kein neues Semitonium, sondern gleich hinter einander die Claves: c. b. a. g. f. e. finden, so judiciren wir hieraus, daß die Note

(12) das rechte Semitonium zu f dur sey, und folglbar das bey (11) vorgekommene b. nur die rechte 4te zu f dur angegeben.

(13) Ergreiffet wiederum das H. statt des vorigen B. und zeiget hierdurch, daß der Modus einen halben Ton drüber, nehmlich in das c dur zurück gehe.

§. 19. Weiß man nun solchergestalt das Changement der Tone genau zu observiren, so ist es alsdenn leicht, bey jedweden changirten Tone den natürlichen ambitum und die rechten Signaturen nach Anweisung obiger Schematum zu finden. Dieses wollen wir nun in folgenden General-Exempel versuchen, allwo wir nicht alleine das Changement der Tone, sondern auch die nach denen Schematibus abwechselnden Signaturen zugleich durch No. No. marqviren wollen:





Dieſes Exempel gehet aus dem B dur. So lange nun der Ambitus Modi in dieſen Tone bleibet, ſo lange ſeynd die Signaturen des obigen Schematis B dur zu appliciren. Alſo hat nun die Note

(1) Natürlich die 6. über ſich, weil ſie 3a modi iſt. Reg 4. ſpecial.
(2) Hat natürlich den ordinairen Accord über ſich, weil es 2da modi major. iſt, die mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſpec.
(3) Hat die 6. weil es Semitonium modi iſt. Reg. 3. ſpec.

Die Note (4) in der obern Stimme bringet ein fremdes ✕ welches anzeiget, daß der Modus in den nechſt gelegenen halben Ton drüber, nehmlich hier in das G moll changiret, alſo appliciret man nunmehro die Signaturen des obigen Schematis g moll, welchen zu folge die zu der

(4) gehörige B ff-Note a. als die 2da modi angeſehen wird, welche natürlich die in der obern Stimme angegeben 6t haben muß. Reg. 5. ſpec.
(5) und (6) haben 3. maj. über ſich, weil ſie die 5tam modi min. ausmachen. Reg. 1. ſpec.
(7) Hat 6T über ſich, weil es die 2da modi min. Reg. 5. ſpec.
(8) Hat die 6. weil es 3a modi. Reg. 4. ſpec.
(9) Hat 3. maj. weil es wiederum die 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.
(10) Hat die 6. weil es das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

Das hier erniedrigende ♭. bey der Note (11) zeiget, daß das bißherige Semitonium modi verlaſſen wird, und da giebet ſich bey (12) ein neues Semitonium, nehmlich ein erhöhendes ♮. an, welches zeiget, daß der Modus in den darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher hier f. dur iſt. Alſo

fänget

fänget man nunmehro an, das obige Schema f dur zu appliciren, welchen zu folge die Noten

(13) und (15) die 6. über ſich haben, weil ſie die Tertiam modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.

(14) und (16) haben 3. maj. über ſich, weil ſie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. ſpec.

(18)



(17) Würde natürlich die 6. maj. über ſich haben, wenn ſie auch gleich nicht in der Stimme angegeben worden wäre, weil ſie die 2da modi major. iſt, welche per gradus procediret. Reg. 5. ſpec.

Die Note (18) in der obern Stimme zeiget ein neues Semitonium, welches den Modum allhier in das D moll verändert. Folgbar appliciren wir die Signaturen des Schematis D moll, welchen zu folge die Noten

(19) und (20) die 6. haben, weil ſie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.
(21) Hat 6t über ſich, weil ſie die 2da modi min. iſt. Reg. 5. ſpec.
(22) und (24) haben 3. maj. weil ſie die 5tam modi ausmachen. Reg. 1. ſpec.
(23) Hat die 6te, weil es das Semiton. modi Reg. 3. ſpec. Bey dem Signo
(*) Wollen wir uns obiter errinnern, daß ſelbige Note natürlich die 3. min. über ſich haben müſte, wenn ſie auch nicht in den ſyſtemate modi bezeichnet ſtünde, weil ſie allhier in unſern D moll 4ta modi min iſt. Reg. 2. ſpec.

Die Note (25) in der obern Stimme zeiget uns wiederum ein neues Semitonium, welches den Modum in den nechſt darüber gelegenen halben Ton changiret, welcher allhier wiederum das g moll iſt. Appliciren wir nun die Signaturen des Schematis g moll, ſo wird die zu



(25) gehörige Baſſ-Note als die 5ta modi angeſehen, und hat alſo nebſt (27) und (31) aus gleicher raiſon, die 3. maj. über ſich. Reg. 1. ſpec.

(26) und (29) haben die 6. über ſich, weil ſie die 3am modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.

(28) Hat die 6 als das Semitonium modi. (30) aber hat ♮ als die 2da modi min. nach denen offt citirten Regeln.

Die Note (32) in der obern Stimme zeiget uns ein neues Semitonium nehmlich ein erhöhendes ♮, welches den Modum allhier in c moll verändert. Alſo appliciren wir die natürlichen Signaturen des Schematis c moll, nach welchen die zu

(32) gehörige Baſſ-Note, als die 5ta modi angeſehen wird, und hat alſo (37) und (40) aus gleicher raiſon die 3. maj. über ſich. Reg. 1 ſpec.

(33) und (36) haben die 6. über ſich, weil ſie 3am modi ausmachen. Reg. 4. ſpec.

(34) Hat, als das Semitonium modi, die 6te über ſich.

(+) Hat natürlich 3am min. über ſich, weil es 4ta modi min. iſt. Reg. 2. ſpec.

(35) Hat



(35) Hat 6. maj. über ſich, weil es 2da modi min. Reg. 5. ſpec.

(38) Hat hier auſſ-rordentlich die Diſſonanz einer 7. min. über ſich, welche man (wie oben ausführlich gedacht worden) nirgends anders als aus der darüber ſtehenden Stimme errathen kunte. Das vor dieſer Note befindliche ✕ nun ſcheinet den Modum in g moll zu verändern, allein das über (39) in der Singe-Stimme ſich annoch zeigende Semitonium des bißherigen c moll contradiciret gleich wieder, und beweiſet, daß das vorhergehende $\{^{7}_{fis}\}$ nur als ein bizzarer Satz anzuſehen, deſſen neues ✕ ſo gleich wieder verlaſſen wird.

Die Note (40) zeiget mit ihren erhöhenden ♮. daß die, in dem bißherigen Modo c moll gebrauchte 6te min. as, nicht mehr gelten und folgbar der Modus durch beſagtes erhöhendes ♮. in das B dur verwandelt werden ſoll. Alſo appliciren wir hier wiederum das Schema B dur, vermöge deſſen beſagte Note

(40) und zugleich (42) die 6. über ſich haben, weil ſie das Semitonium modi ausmachen.

(41) Hat die 6. weil ſie die 3a modi iſt, nach offt citirten Regeln.

Die Note (43) zeiget abermahl ein frembdes erhöhendes ♮. nach welchen der Modus natürlich in den nechſt darüber gelegenen halben Ton changiren ſolte, welches allhier c moll wäre. Allein das gleich hernach über der Note (44) in der obern Stimme erſcheinende neue ♮. contradiciret hierinnen, und weiſet daß der Modus in f. dur changiret. Folgbar wird beſagte Note



(43) wiederum nur als ein Bizzarrer Satz betrachtet, dessen ♮. nicht continuiret; es wird aber die in der Singe-Stimme angegebene Dissonanz der 5te min. (welche man nirgends anders als aus besagter Stimme errathen kunte) nebst ihrer bekandten Harmonie dazu angeschlagen.

(44) und (✠) haben 3. maj. über sich, weil sie die 5tam modi ausmachen.

Die Note (45) hebet nun das bißherige Semitonium modi wieder auff, und weil sich in denen folgenden Noten kein neues Semitonium hervor thut, so seynd wir wiederum in unsern vorgezeichneten Systemate modi, nehmlich im B dur; Diesen nach hat nun

(46) die 6. über sich, weil es 3a modi ist.

(47) Hat wiederum die 6. weil es das Semitonium modi ist.

(48) Hat natürlich den ordinairen Accord über sich, weil sie die 6ta modi major. ist, welche hier nicht mit der 4ta modi per saltum verfähret. Reg. 6. spec.

(49) Hat gleichfals den ordinairen Accord, weil sie die 2da modi maj. ist, welche mitten im Sprunge stehet. Reg. 5. spec.

§. 20. Wir haben nunmehro hoffentlich den natürlichen Ambitum modorum so deutlich beschrieben, daß es ein stupidum ingenium seyn müste, welches sich nicht darein finden, und von dem bißherigen nicht mit besondern Nutz profitiren wolte, wofern man den gehörigen Fleiß nicht spahret. Will man aber die gegebenen Regeln glücklich ad praxin bringen, und geschickt werden dem Changement der Tone (an welchen oben gedachter massen alles gelegen) hurtig und ohne Schwührigkeit einzusehen, so hat man noch ein Kunst-Stück vonnöthen. Nehmlich man muß die gewöhnlichen Digressiones aller Modorum wohl verstehen, und wissen, in was vor Neben-Tone jedweder Modus nach dem regulirten Ambitu der alten auszuweichen pfleget. Denn hat man z. E. ein musicalisches Stück

aus

10527256

Die 12 Modi Majores weichen aus

			Ordentlich in			Äußerordentl. in	
			5tam	3tiam	6tam	2dam	4tam
1	C dur	in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
2	Cis dur	in	Gis dur	F moll	B moll	Dis moll	Fis dur
3	D dur	in	A dur	Fis dur	H moll	E moll	G dur
4	Dis dur	in	B dur	G moll	C moll	F moll	Gis dur
5	E dur	in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6	F dur	in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
7	Fis dur	in	Cis dur	B moll	Dis moll	Gis moll	H dur
8	G dur	in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
9	Gis dur	in	Dis dur	C moll	F moll	B moll	Cis dur
10	A dur	in	E dur	Cis moll	Fis moll	H moll	D dur
11	B dur	in	F dur	D moll	G moll	C moll	Dis dur
12	H dur	in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

Die 12 Modi minores weichen aus

			Ordentlich in			Äußerordentl. in	
			3tiam	5tam	7mam	4tam	6t. min.
1	A moll	in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2	B moll	in	Cis dur	F moll	Gis dur	Dis moll	Fis dur
3	H moll	in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4	C moll	in	Dis dur	G moll	B dur	F moll	Gis dur
5	Cis moll	in	E dur	Gis dur	H dur	Fis moll	A dur
6	D moll	in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
7	Dis moll	in	Fis dur	B moll	Cis dur	Gis moll	H dur
8	E moll	in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9	F moll	in	Gis dur	C moll	Dis dur	B moll	Cis dur
10	Fis moll	in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11	G moll	in	B dur	D moll	F dur	C moll	Dis dur
12	Gis moll	in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur

aus dem Modo g dur vor sich, und weiß schon vorhero, daß dieser Modus gewöhnlich in die 5te D dur, in die 3e h moll, in die 6te e moll &c. und ordinair nicht weiter ausweichet, so kan man eher auf der Huth stehen, und viel geschwinder judiciren, in welchen von diesen Neben-Tonen uns ein neues ♯. ♮. oder b. führen möchte.

§. 21. Diese Kunst nun auff eine leichte Arth zu begreiffen, so mercket man sich endlich die letzte doppelte:

Reg. 8. special. Alle modi majores weichen aus, ordentlich: in die 3e 5te und 6te, aufferordentlich in die 2de und 4te. Hingegen alle Modi minores weichen aus, ordentlich: in die 3e und 5te, aufferordentlich: in die 4te, 6te min. und 7me.

§. 22. Nach dieser Regel pfleget also der Modus maj. c dur auszuweichen in die 5te g dur, in die 3e E moll, in die 6te a moll, in die 2de D moll (m) und in die 4te F dur. Der Modus minor a moll weichet aus in die 5te e moll, in die 7me g dur, (†) in die 3e c dur, in die 4te D moll (*) und in die 6te min. f. dur. Von diesen 2. Haupt-Modis kan man nun gar leicht die Application auff alle übrige Modos majores und minores machen, deren regulirte Ausweichungen nach dem Ambitu der Alten, man ohne Mühe aus beygefügten zwey Tabellen ersehen kan. Das Fundament dieser Tabellen, oder die Anverwandschafft solcher ausweichenden Tone werden wir besser aus dem unten cap. 5. vorkommenden musicalischen Circul demonstriren können, biß dahin wir es verspahren. Hier aber kan sich ein

(m) Nicht D dur, weil sich die Tertie solcher ausweichende Tone iederzeit nach dem Ambitu oder nach denen Clavibus des Haupt-modi richtet. Nun hat C dur in seinen ambitu mehrgedachter massen die Claves: c. d. e. f. g. a. h. worunter kein fis, wohl aber das f. zufinden, also kan man auch nach dem regulirten ambitu nicht in das D. dur, wohl aber in das D. moll, gehen. Gleicher weise wäre es wieder den regulirten ambitum des gedachten modi C. dur, wenn man statt g dur in das g moll gehen wolte, weil die 3. min. zu g. nicht unter denen Clavibus des C. dur begriffen. Und diese raison gilt bey allen übrigen Ausweichungen der Modorum, wie sie in beygefügten

(†) Nicht g. moll. aus obiger raison.

(*) Nicht D. dur, aus gleicher raison.

Anfänger besagte Tabellen auf diese Arth gar sehr zu Nutze machen, wenn er einen Modum nach dem andern vornimmet, dessen ausweichende Tone genau in das Gedächtniß fasset, und andere musicalische Stücke aus eben diesen Modo dagegen examiniret, wie sie aus einem Tone in den andern gangen, und wie bald neue ♯. ♮. oder b. angenommen, bald wieder verlassen worden.

§. 23. Nur das einzige muß sich ein Anfänger nicht irren, sondern es dem Componisten verantworten lassen, wenn dieser in Ausschweiffung der Tone weiter gangen, als es die Regularität erfordert. Wir werden unten bey gedachten musicalischen Circul (n) auch dergleichen irregulaire Ausschweiffungen verstehen lernen. Hier aber bleibet man bey denen ordinairen Regeln, und kan versichert seyn, daß einem General-Bassisten auch bey einem mäßigen Gehör und Judicio das wenigste in Erfindung der Signaturen fehlen kan, woferne er sich bey gehörigen Exercitio jederzeit gründet:

1. Auff die über dem Basse stehende Stimme.
2. Auff die gegebenen General-Regeln.
3. Auff die gegebenen Special-Regeln.

§. 24. Damit wir nun zum Beschluß dieses Capitels die bißher gezeigten Fundamenta eines unbezifferten General-Basses so wohl cum Autoritate gelehrter Männer, als auch cum rationibus solidis, oder mit gesunden Vernunffts-Schlüssen noch mehr befestigen mögen, so wollen wir annoch kürtzlich anführen (1) was vor Autores mehr mit uns in dieser Materie auff gleiche Gedancken gerathen? (2) Wie einigen noch übrigen Einwürffen dieser Materie zu begegnen?

§. 25. Den ersten Punct anlangend, so ist unser Autor der Gasparini (zu meiner Verwunderung bey erster Ansicht) auff eben dergleichen Schemata modor. maj. & min. gerathen, wie wir oben zum Grunde gesetzet, welches das zu Eingang dieses Tractates p. 92. gedachte andere Inventum ist, worin-

(n) Dahin allenfals ein capables subjectum voran lauffen, und sich alda Rathes erhohlen kan.

worinnen wir ziemlich übereinstimmen, ob gleich seine Schemata sich in etwas anderer Figur præsentiren, wie hier zu sehen:



Die ** unter der 6ta modi maj. sollen andeuten, daß so wohl 6. maj. als min. hier stehen könne. Besagte Schemata aber transponiret er nach einander durch 19. andere Modos Musicos; mangeln also an der vollen Anzahl noch 3. Modi, die er vielleicht vor allzu ungewöhnlich gehalten. Merckwürdig ist, daß als er p. 73. seines Tractates die Schemata modorum nach seiner Arth zu formiren anfänget, so saget er: Mi nasce nell' Idea un ripiego, &c. mir fället ein besonderes Mittel ein, dem Lehrbegierigen Accompagnisten den Ambitum und das rechte Accompagnement aller Modorum beyzubringen. Aus dieser Redens-Arth erhellet nun, daß er der erste, oder der einzige zu seyn glaubet, welcher auff dergleichen Inventa gefallen. Da ich nun allbereit Ao. 1710. bey Ausarbeitung meiner damahligen alten Edition dieses Tractates gleichfalß geglaubet, der erste, oder der einzige zu seyn, welcher auff solche Inventa gerathen: so kömmet uns beyden endlich der dritte Autor in Weg, nehmlich ein Frantzmann, Mr. Rameau, welcher in seinen gelehrten und speculativen Tractat, genannt: Traité de l' Harmonie reduite à ses principes naturels, (zu Paris Ao. 1722. gedruckt) durch eben dergleichen Schemata nicht allein einen Accompagnisten, sondern auch einen anfangenden Com-

poniſten den natürlichen Ambitum modorum beyzubringen ſuchet. Denn nachdem er von p. 200. biß 211. gedachten Tractates dem Componiſten allbereit dergleichen principia mit beſondern raiſons beygebracht, auch dem Accompagniſten p. 393. ſeqv. einige General-Regeln geben; ſo erſcheinen endlich p. 384. folgende 2. Schemata mod. maj. und min. nebſt ihren Transpoſitionibus durch alle Modos (o):



Wer beyde Autores, den Rameau und Gaſparini, in dieſer Materie weitläufftig nachſchlagen, und gegen unſere bißherigen Præcepta halten will, der mag ſelbſt judiciren, wer unter uns die Sache am leichteſten und deutlichſten vorgeſtellet. Wobey wir hoffentlich unſere Schemata in 3. Stücken beſſer und nutzbahrer eingerichtet, nehmlich:

1) Haben wir das Semitonium modi, als das unzertrennliche Kennzeichen aller Modorum, gleich Anfangs neben ſeine 8vam modi lociret, wodurch zugleich die in denen Modis min. zwiſchen der 6b. und 7. maj. vorkommende irregulairen Gänge vermieden, und das Schema an ſich ſelbſt vor Anfänger viel kurtzer, und deutlicher abgefaſſet worden.

2) Ha-

(o) Es ſtatuiret dieſer Autor p. 157. gleichfals nach heutiger praxi 2. Haupt-Modos, nehmlich majorem und minorem, welche er nach denen 12. Chromatiſchen Clavibus, und dem Unterſcheid ihrer 3. maj. & min. in 24. Tone oder ſubalterne modos vertheilet. Sehen wir alſo, daß auch in Franckreich ein eintzig Genus muſicum, und 24. modi muſici nichts neues ſeynd.

2) Haben wir unſere Schemata theils durch gäntzliche Hinweglaſſung einiger Ziffern, theils durch die in Modis maj. neben einander ſtehenden 5 6. viel univerſaler und applicabler gemacht, ſo daß man die natürliche Harmonie in allen Caſibus richtig finden kan, die Baſſ-Claves mögen in der Ordnung wechſeln, wie ſie wollen. (*) Da hingegen die Schemata beyder Autorum viel ſpeciale Signaturen angeben, die nicht länger gelten, als die Noten fein in der Ordnung marchiren, wie ſie hingeſchrieben worden.

3) Haben wir die 6. maj. über der 6ta modi maj. deswegen gar weggelaſſen, weil ſie ein neues ✻ angiebet, welches (nach dem oben Reg. 1. ſpec. gegebenen unwiederſprechlichen Principio) gar nicht zu dem Modo gehöret, und einen Anfänger nur confus machet. Denn wenn z. E. unſere Autores im g dur die aus der 8ve in die 5te herab ſteigende Claves alſo beziffern, { 6 6♮ ✻ / g fis e d } ſo iſt dieſes ſchon eine halbe Cadenz und Ausſchweiffung in das D. dur, womit das g dur nichts zu thun hat. Zugeſchweigen, daß wenn man es auch unter dem g dur paſſiren lieſſe, ſo wäre es doch ein ſpecial Caſus, der nicht länger gilt, als dieſe Noten juſt ſo in der Ordnung bleiben.

§. 25. Indeß machen doch dieſe Differenzen der Schematum keinen weſentlichen Unterſcheid der Sache aus. Genug daß wir alle drey einerley Entzweck führen, und in der Haupt-Sache ſehr nahe überein kommen, da doch ſchwerlich ein Autor dem andern etwas abgelernet haben wird. Fragen wir alſo, woher es komme, daß 3. Subjecta von unterſchiedenen Nationen, (wer weiß, finden ſich derer noch mehr) in dieſer Materie auff ſo gar gleiche principia fallen? ſo folget die wohlgegründete Antwort, daß es eben daher komme, weil die Sache ſo Natur-mäſig, ſo gegründet, und von ſich ſelbſt ſo gangbar iſt, daß nimmermehr kein Autor auf andere principia fallen kan, wer einen Accompagniſten oder anfangenden Componiſten den natürlichen ambitum modorum beybringen, oder Regeln vom Gene-

(*) Wie man gedachte unſere Schemata in præludiren nutzbar gebranchen, und mit Diſſonantien leicht vermiſchen könne, ſolches werden wir unten im fünfften Capitel zeigen.

ral-Baſſ ohne Signaturen geben will. Wenn übrigens gedachter Rameau p. 427. ſeines Tractates ſich heraus läſſet, daß nebſt denen Compoſition- und General-Baſſ-Regeln das Ohr und der Guſto bey Accompagnirung unbezifferter Bäſſe ein groſſes beytragen müſſe: ſo hat dieſes zwar an ſich ſelbſt ſeine gewiſſen Wege, es hat aber der Autor deſto mehr Urſache alſo zu ſprechen, weil er überall nur von ſolchen General-Baſſen redet, da weder Stimme, noch Ziffern darüber befindlich, welche wir aber von unſern Cameral- und Theatraliſchen Accompagnement gantz und gar ausgeſchloſſen haben, wie ſowohl zu Eingang des erſten, als des andern Capitels dieſer Abtheilung voraus geſetzet worden: Folgbar finden wir auch bey dergleichen unbezifferten Bäſſen gantz ungleich weniger Schwürigkeiten.

§. 26. Den obengemeldten andern Punct betreffend, wie nehmlich einigen noch übrigen Einwürffen dieſer Materie zu begegnen ſey, ſo wollen wir allhier nachfolgende 3. Objectiones beantworten.

1) Saget man: Regeln von General-Baſſ ohne Signaturen zu geben, wäre unmöglich, weil die Harmonie ſtets changirte, und ſchon ein Maitre dazu erfodert würde, welcher ſolche Regeln obſerviren ſolte. Antwort: Es kömt abgeſchmackt heraus. Denn iſt es nicht die Compoſition ſelbſt, welche ihre Harmonie ſtets changiret? ſoll man aber deßwegen keine Regeln davon geben, weil ſie einen Maitre erfodern, der ſie obſerviren will? So laſſet uns demnach alle Compoſition-Bücher ja alle nützlichen Regeln-Bücher anderer Wiſſenſchafften und Künſte ins Feuer ſchmeiſſen, denn wir warten auf Leuthe, die uns die Künſte in einer purganz werden eingeben, und Regeln vorzuſchreiben wiſſen, dazu kein Maitre erfodert wird, ſelbige zu obſerviren. Da werden wir gerade zu einfahren in die Künſte, wie der Bauer in die Stieffeln.

2) Will man erweiſen, daß die Exceptiones ſolcher Regeln, die Regeln ſelbſt überwiegen. Antwort: Dieſe Mühe können wir guten Freunden gar wohl erſpahren. Denn wenn ſie alles erwieſen, ſo haben ſie doch noch gar nichts bewieſen, ratio: Wir wiſſen ſchon alles vorhero, was ſie beweiſen wollen, glauben es auch gar gern, daß die Exceptiones dergleichen Regeln (in dem ſenſu, wie ſie es verſtehen) überwiegen: Wir nehmen aber

ber das Wort: Regeln, nicht in solchen Verstande, (p) und lassen uns also nicht hindern, denen Music begierigen die Sache so zuerklähren, wie es die Natur der Composition selbst mit sich bringet, und kein anderer Weg (q) vorhanden. Weiß man aber einen bessern Weg, so rücke man heraus damit, ehe werden wir niemanden Gehör geben.

3) Saget man: daß alle solche Regeln- und Rathgeber nichts helffen, wenn man nicht selbst brav Hand anleget. Antwort: Ach ja ihr lieben Christen, Hand müsset ihr anlegen, wenn ihr was rechtes im General-Bass, in der Composition, und in iedweder Wissenschafft profitiren wollet, denn die Regeln alleine können euch in keiner Kunst zu Doctors machen. Ich möchte aber wissen, wer iemahls etwas rechtschaffenes gelernet, ohne selbst Hand anzulegen, und wenn er auch vergüldete Regeln und den Extract von guten Künstlern zu Lehrmeistern gehabt? Ich sage, fleißig seyn, und brav Hand anlegen, ist zwar nöthig und unentbehrlich: Allein gute præcepta dabey, seynd uns in Musica practica desto nöthiger, ie weniger man allemahl gute Lehrmeister findet, die die Sache wohl verstehen, oder sich die Mühe geben wollen. Alles aber auff eigenen Fleiß und Erfahrung

---

(p) Hieher gehöret, was oben in der Einleitung dieses Tractates p. 19. ingleichen p. 92. gesaget worden. Ubrigens finde im Nachschlagen bey unsern Gasparini p. 39. seqv. daß nach dem er gewiesen, wie der Accord der 5te in langsamen Noten auf folgende Arth durch die $\binom{6}{4}$ könne resolviret werden:



so setzet er hinzu, daß diese Regel gute Dienste thäte in einigen gebräuchlichen Cadenzen des Kirchen-Styli. Wie wird es der Mann kriegen, daß er solche excerpirte passus compositionis eine Regel gescholten? Ferner wenn er p. 42 seqv. angiebet, wie bey 2. per Semitonium absteigenden Noten die letzte natürlich die 6te über sich habe: ingleichen wie bey denen per gradus gehenden stets die eine, frey durch passiren könne &c. so tauffet er diese Nachrichten wieder vor Regeln. Das Trinck-Geld will ich nicht mit ihm theilen.

(q) Besiehe oben §. 1. dieses Capitels.

rung allein (ich ſage, allein, ohne gute manuduction) ankommen zu laſſen, ſolches machet uns nicht allezeit zu fundamentalen Leuthen. Das ſehen wir gar deutlich an manchen, dem Anſehen nach, ſelbſt gewachſenen, oder Bluth übel informirten Componiſten, welche dann und wann in Muſica Mathematica & Hiſtorica unter die gröſten Leuthe zu zehlen, hingegen aber in Fundamentis Muſicæ Practicæ (*) ſo ſchlecht beſchlagen ſeynd, daß man ſie auf die allerempfindlichſte Arth proſtituiren könte, wofern man alle ihre Sachen (opera Juvenilia & virilia) durchgehen, und ihnen ihre überhäufften groben Balcken im Auge zeigen wolte, ſtatt daß man biß hieher eben die wichtigſten Dinge mit gröſter Moderation übergangen. Nur muß man nicht endlich die Leuthe bey denen Haaren zum Unfrieden ziehen. Denn bald reiſſet die liebe Gedult, und das Echo wird unfehlbar deſto gröber erſchallen, ſo ungern als man auch die edle Zeit und ſein Talent (da man mehr zu thun, und zu dencken hat) auf unnütze Katzbalgereyen verwendet.

(*) Von ihren elenden Guſto nichts zugedencken, worinnen die Welt überzeiget iſt.

Das

Das III. Capitel.

Vom

Accompagnement des Recitatives insonderheit.

§. 1.

DEn in den ersten Capitel dieser andern Abtheilung haben wir das Recitativ nur Theoretice in denjenigen Dissonantien, und Verwechselung der Harmonie betrachtet, welche es mit dem ordentlichen Theatralischen Stylo gemein hat. Hier aber müssen wir practice das völlige Accompagnement nicht nur der obigen, sondern auch anderer besondern Sätze, und particularitäten dieses Styli untersuchen, welches etwas mehrers sagen will.

§. 2. Es ist bekandt, daß das Recitativ keinen regalirten ambitum modi hat, wie alle andere styli, sondern es verwirfft seine Tone gantz ungleich, und gehet ohne Ordnung gleichsam in einen Augenblick, vor- und rückwerts in die allerentferntesten Modos musicos. Eben wegen dieser geschwinden Abwechselung wird auch vor dem Recitativ das systema modi selten mit ✕✕ und bb. bezeichnet, sondern man setzet selbige meistentheils vor die Noten, wie in praxi täglich zu ersehen. Weil nun solchergestalt dieser stylus sich an keinen ordinairen ambitum modi bindet, so können uns auch die auf dergleichen ambitum gegründete General- und Special-Regeln, bey Erfindung der Signaturen des Recitatives, die allerwenigste Hülffe leisten, folgbar müssen wir auf nähere Mittel bedacht seyn.

§. 3. Das Recitativ stehet von Reechtswegen allezeit über seinen Basse geschrieben. Nun giebet selbiges entweder durch getheilte Noten die völlige Harmonie desjenigen Accordes an, welchen man accompagniren soll: oder es giebet nur eine oder 2 Stimmen davon an, und die übrigen Stimmen oder Signaturen muß man selbst dazu erfinden. Im ersten Casu brauchet es gar keiner Künste, sondern man accompagniret den Accord,

wie er zergliedert in der Stimme lieget, er mag auch so extravagant seyn, oder aus dem Modo weichen, wie er will, so lässet man es dem Componisten verantworten. Z. E.



In diesen Exempeln ist keine einzige Baß-Note vorhanden, zu welcher nicht die Stimme den völligen Accord angiebet. Insonderheit aber seynd folgende Sätze merckwürdig, nehmlich zu der Note

(1) Wird der völlige Accord $\binom{7}{5}$ und zu

(2) Wiederum der völlige Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right\}$ angegeben.

(3) Hat bey der ersten Helffte der Note den ordinairen Accord, bey der andern Helffte aber wird der völlige Satz $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ angegeben, welcher aber bey

(4) Wieder in den vorigen ordinairen Accord zurück tritt. Zu

5. Wird



(5) Wird der völlige Accord 7. min. def. angegeben, worauff bey
(6) Eine Verwechselung der Harmonie erfolget, welche wiederum alle Stimmen des Satzes $\{^{6}_{4}{}^{4}_{2}\}$ zeiget. Bey der Note
(7) Wird wieder der Accord der 7. min. def. mit seiner 5t. min. und zugehörigen 3e angegeben. Bey
(8) Zeiget sich die 3e und 6te eines gantz frembden Accordes, und bey
(9) Zeiget sich wieder der ordinaire Accord mit seiner gehörigen 5te.

§. 4. Im andern Casu aber, wenn nehmlich die Singe-Stimme nur eine oder 2. Stimmen des Accordes angiebet, so muß man die übrigen Stimmen oder Signaturen erfinden; theils

I. Aus denen Regeln der verwechselten Harmonie; Theils
II. Aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger Verwandten Sätze; Theils aber
III. Aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi.

§. 5. Den ersten Punct betreffend, so haben wir oben vor andern, 3. merckwürdige Arthen einer verwechselten Harmonie gehabt, aus welchen man diejenigen Signaturen erfinden muß, welche von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden, nehmlich

1) Haben wir Exempel gesehen, da die Stimme ihre vorher gelegene Dissonanz nicht selbst zu resolviren pflegen, sondern davon abbricht, und in eine andere Stimme des Accordes fället. Dergleichen Dissonantien muß nun der Accompagnist iederzeit gebührend resolviren

ehe ein neuer Satz des Recitatives erfolget, dazu sich die resolution nicht mehr schicket. Z. E.



In dem ersten Exempel muß über dem Bass-Clave F. nothwendig 7 6. nach einander angeschlagen werden, sonst findet die resolution der 7 in dem folgenden Bass-Clave nicht mehr statt. In dem andern Exempel wird über der letzten Hälffte des Bass-Clavis Dis, wiederum die 6, als die resolution der vorhergehenden 7. angeschlagen, weil diese sonst in folgenden Bass-Clave nicht mehr resolviren kan. In dem 3ten Exempel hat der Bass-Clavis C. die 6te, weil die vorher über dem cis beständig gelegene 7. allhier nothwendig resolviren muß.

2) Haben wir oben gesehen, daß die dissonirende Sätze ♮ 4 ♭7 und ♭7. defic. bey ihrer richtigen Verkehrung, neue Dissonantien hervor bringen, welche der Accompagnist von rechtswegen jederzeit mit anschlagen soll, ob sie gleich dann und wann von der Stimme nicht ausdrücklich angegeben werden. z. E.

Das



Das erſte Exempel iſt das merckwürdigſte. Denn da wird zu dem Baſſ-Clave Dis moll die bloſſe 6te angegeben: Wenn nun der Accompagniſt hierzu die ordinaire 3e g. anſchlagen wolte, ſo wäre es ein gantz falſches Accompagnement. Denn die richtig verkehrte Harmonie des vorhergehenden diſſonirenden Satzes $\binom{\flat}{a}$ bringet einen gantz andern Accord, nehmlich $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ hervor, worinnen kein g. befindlich, folgbar muß u beſagten Baſſ-Clave Dis moll nicht $\binom{6}{3}$ ſondern $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ accompagniret werden.

In dem andern Exempel giebet die Singe-Stimme die 6te zu dem Baſſ-Clave gis: in dem 3ten Exempel die 6te zu dem Baſſ-Clave e. und in dem 4ten Exempel die 6te zu dem Baſſ-Clave fis an. Bey allen dieſen 3. Sexten-Accorden aber ſoll von rechtswegen der Accompagniſt die 5te min. mit anſchlagen, weil es die richtige Verkehrung ihrer vorhergehenden diſſonirenden Sätze alſo erfordert. Jedoch iſt nicht zu läugnen, daß in dieſen 3. Exempeln die Weglaſſung der 5te min. keinen ſolchen Haupt-Fehler des Accompagnementes verurſachet, wie in obigen erſten Exempel, weil allhier die 6ten-Accorde keinen frembden Clavem zu ſich nehmen, welcher der richtig verwechſelten Harmonie ihre vorhergehenden diſſonirenden Sätze zuwieder wäre. Man ſuche in obigen erſten Capitel dieſer andern Abtheilung mehrere Exempel dieſer Arth.

3) Haben wir oben gesehen, daß bey der verwechselten resolution der dissonirenden Sätze ♮b. ♯. und ♭ defic. der Baß jederzeit statt des ordinairen Accordes den gleichgültigen 6ten-Accord bekommen. Diese 6te nun muß der Accompagnist wiederum richtig anzuschlagen wissen, ob sie gleich nicht ausdrücklich von der Stimme angegeben wird. Z. E.



In allen 3. Exempeln wäre die 5te über der letzten Baß-Note falsch, weil sie jederzeit einen neuen Clavem aufweisen würde, welcher in denen Accorden der unverwechselten natürlichen resolution dieser Sätze nicht zu finden. Man suche in gedachten ersten Capitel dieser Abtheilung mehrere Exempel nebst ihren raisons.

§. 6. Den andern Punct betreffend, wie man nehmlich die Signaturen des Recitatives aus der differenten Resolution und differenten Gebrauch einiger verwandten Sätze erfinden müsse, so verstehen wir hierdurch folgende 3 Accorde:

$$\begin{matrix} 7 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 \\ 3 & & 2 \end{matrix}$$

Hält man diese Sätze gegen einander, so findet sich darinnen die 4. dreymahl, die 6. und $\binom{6}{4}$ iede zweymahl, die 2 und $\binom{4}{2}$ iede wiederum 2. mahl. Wobey gedachte 3. Sätze diese Eigenschafft mit einander gemein haben, daß ihre Bases iederzeit auf gleiche Arth vorhero liegen oder binden können. So offt sich nun der Casus ereignet, daß die Singe-Stimme bey einem vorher liegenden Basse nur eine 6. oder $\binom{6}{4}$ angiebet, so entstehet der Zweiffel, ob man den Accord $\left\{\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 8 \end{smallmatrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}\right\}$ anschlagen solle?

giebet

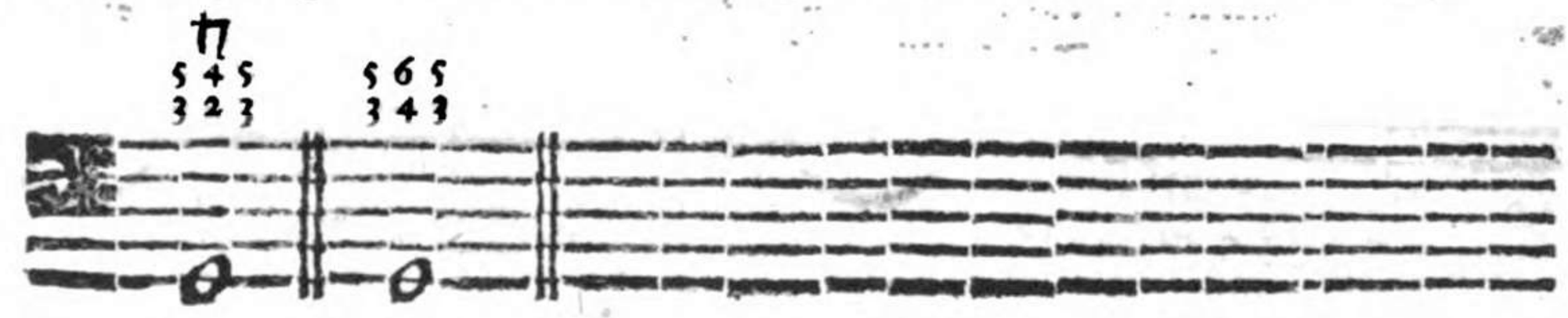
giebet die Stimme nur eine einzige 2de, oder $(\frac{4}{2})$ an, so entstehet wieder der Zweiffel, ob es der Satz $\{\frac{7}{4}_{2}\}$ oder $\{\frac{6}{4}_{2}\}$ seyn solle? Giebet endlich die Stimme nur eine einzige 4te an, so ist ein dreyfacher Zweiffel vorhanden, ob man den Satz $\{\frac{7}{4}_{2}\}\frac{6}{4}_{3}\}$ oder $\{\frac{6}{4}_{2}\}$ anschlagen solle? Also fraget sich nun, wie man in diesen zweiffelhafften Fällen das rechte Accompagnement der Signaturen finden könne?

§. 7. Wir haben oben gesagt, daß man selbige in der differenten resolution und differenten Gebrauch gedachter 3. Sätze suchen müsse. Nun distingviren sich,

1) Die beyden Sätze $\{\frac{7}{4}_{2}\}$ und $\{\frac{6}{4}_{2}\}$ aus ihrer differenten resolution. Denn in dem ersten Satze resolviren bekandter massen die Obern-Stimmen; und der Bass bleibet liegen, biß selbige in den ordinairen Accord zurück getreten. In dem letzten Satze aber resolviret der Bass, und gehet natürlich einen Grad unter sich, wie folgende Exempel den Unterscheid zeigen:



2) Die beyden Sätze hingegen $\{\frac{7}{4}_{2}\}$ und $(\frac{6}{4})$ haben zwar bey einem beständig liegenden Basse einerley resolution



Allein

Allein der Gebrauch dieſer beyden Sätze iſt bey einem einzigen vorkommenden zweiffelhafften Caſu, nach dem Unterſcheide des ſtyli, different. Nehmlich im Recitativ brauchet man den Accord $\{\frac{7}{4}{}^{\sharp}_{2}\}$ und hingegen in Arioſen ſtylo den Accord, $(\frac{6}{4})$ ſo offt die Stimme eine 4te alleine (ohne die 7. 2. 6. oder 8, als offenbahre Kennzeichen beyder Sätze) angiebet, wie wir gleich unten Exempel ſehen werden.

§. 8. Unterſuchen wir nun in unſern 3. Sätzen alle natürliche oder gebräuchliche Gänge der Singe-Stimme, ſo können wir den Unterſcheid ihres Accompagnementes ohngefehr in folgende wenige Regeln einſchlieſſen:

Nehmlich man ſchläget überhaupt den Accord $\{\frac{7}{4}{}^{\sharp}_{2}\}$ an, wenn die Stimme bey einem ſtille liegenden Baſſe aus dem ordinairen Accorde,

1) In die 7. maj. alleine, oder mit der 2. oder mit der 4. vergeſellſchafftet, ausweichet, und von dar in vorigen Accord zurücke tritt, wie folgende Exempel alle Caſus zeigen:



2) Wenn



2) **Wenn beſagte Singe-Stimme aus dem** ordinairen Accorde **in die** 4te **alleine,** (a) **in die** 2de **alleine, oder in die** $\binom{4}{2}$ **zugleich aus-weichet, und von dar wieder in vorigen** Accord **zurücke tritt, wie folgende** Exempel **wiederum alle** Caſus **zeigen :** (*)



(a) **Dieſes iſt der obengedachte zweiffelhaffte** Caſus, **bey welchen man im** Recitativ **lieber den Satz** $\binom{7}{4}$ **brauchet. Hingegen werden wir unten bey der** Marque (c) **ein** Exempel **finden, da im** Arioſen ſtylo **bey dergleichen alleine vorkommenden 4te natürlicher der Satz** $\binom{6}{4}$ **gebrauchet wird.**

(*) **Wie man in heutiger** Praxi **die** Harmonie **des Satzes** $\binom{7}{4}$ **auff einige Arth zu verwechſeln pflege, ſolches haben wir allbereit oben p. 660. in einigen** Exempeln **geſehen, welche anhero zu wiederhohlen ſeynd.**

§. 9. Der Accord $\binom{6}{4}$ mit seiner zugehörigen 8ve wird angeschlagen, wenn die Stimme bey einem stilleliegenden Basse aus dem ordinairen Accorde

1) In die 6te alleine, oder $\binom{6}{4}$ zugleich ausweichet, und von dar erst in die 7. maj. gehet. (b) Z. E.



2) Wenn

(b) Solchenfalls wird die 4te bey (') nachgehends in die 4te des Accords $\left\{\begin{smallmatrix}7\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ verwandelt, und in nachfolgenden Accord erst ihrer Natur gemäß unter sich resolviret.

2) Wenn besagte Stimme aus dem ordinairen Accorde in die $\binom{6}{4}$ ausweichet, und von dar unmittelbahr in den vorigen Accord zurücke trit, (c) Z. E.



(c) Diese Arth wird zwar im Recitativ selten gebrauchet. Hingegen pfleget die Stimme in Arioſen Sachen bey einem beſtändig wiederhohlten Baſſ-Clave gar öffters aus dem ordinairen, oder auch aus dem 7men Accorde, bald in die 6te alleine, bald in die 4te alleine oder auch in die $\binom{4}{8}$ zugleich auszuweichen, und in den vorigen Accord alsdenn wieder zurück zu treten, da denn in allen drey Fällen natürlich die $\left\{\begin{matrix}6\\4\\8\end{matrix}\right\}$ und nicht die $\left\{\begin{matrix}6\\3\end{matrix}\right\}$ oder $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ angeſchlagen werden muß, welches allhier wohl zu mercken, weil mänche Accompagniſten vielfältig dawieder fehlen, z. E.

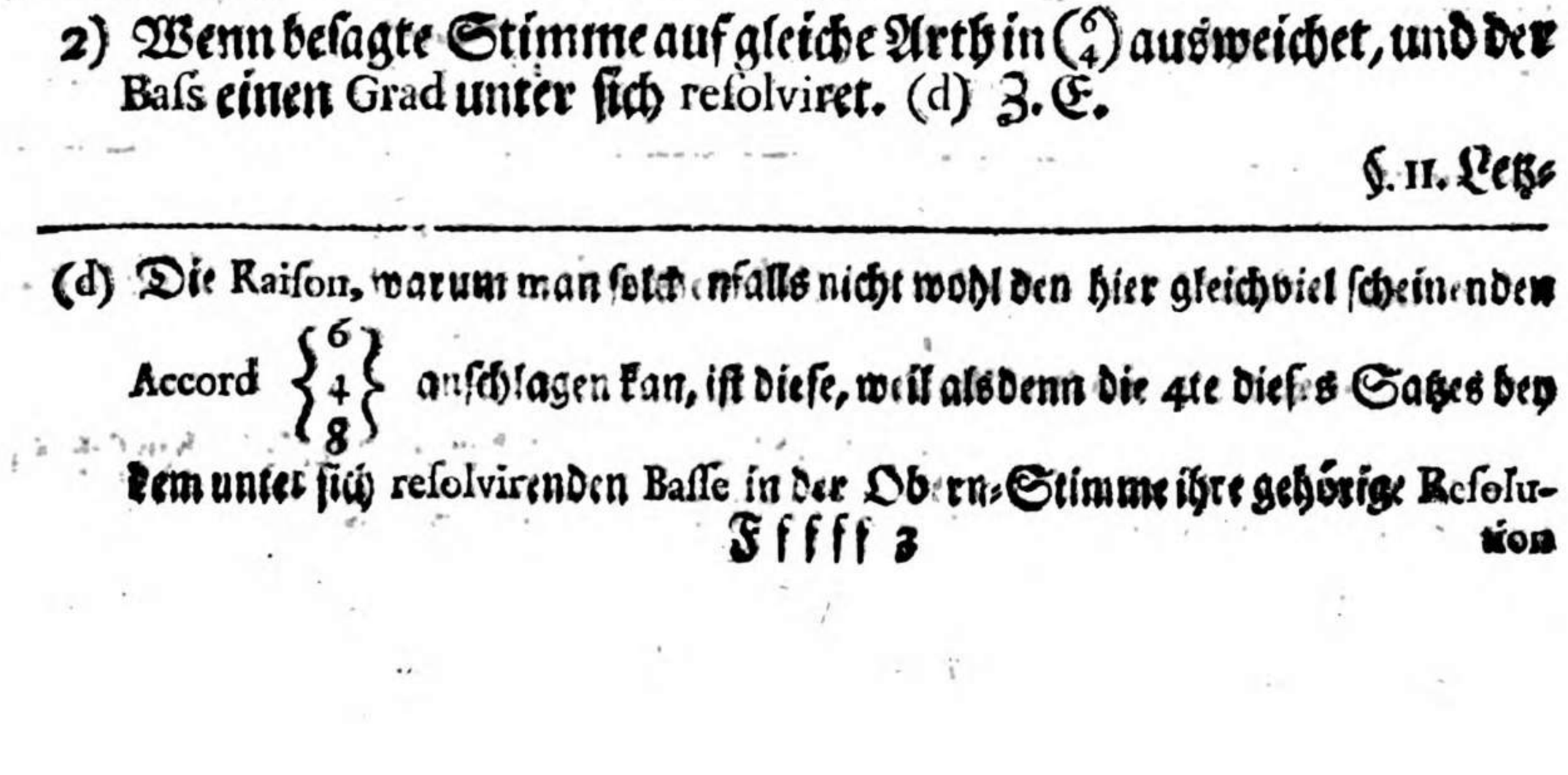
§. 10. Der Accord $\{^{6}_{4}_{2}\}$ wird angeſchlagen, wenn die Stimme bey einem liegenden Baſſe aus dem ordinairen, oder auch aus einem extraordinairen Accorde

*) In

1) In die 2. alleine, in die 4. alleine, oder in die $(\frac{4}{2})$ zugleich ausweichet, und der Bass nach diesen einen Grad unter sich resolviret, wie folgende Exempel alle Casus angeben:



2) Wenn besagte Stimme auf gleiche Arth in $(\frac{6}{4})$ ausweichet, und der Bass einen Grad unter sich resolviret. (d) Z. E.



§. 11. Letz-

(d) Die Raison, warum man solchenfalls nicht wohl den hier gleichviel scheinenden Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\8\end{matrix}\right\}$ anschlagen kan, ist diese, weil alsdenn die 4te dieses Satzes bey dem unter sich resolvirenden Basse in der Ober-Stimme ihre gehörige Resolu-

tion



§. 11. Letzlich iſt hier zu gedencken, daß die von der Stimme angegebene 4 2 4 und $\binom{6}{2}$ iederzeit den Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ haben, (e) es mögen die übrigen Stimmen dabey angegeben werden, oder nicht. Z. E.



Mit

---

tion nicht findet, da hingegen die 4te des Accordes $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ eben dergleichen Resolution des Baſſes verlanget.

(e) Die 24 aber hat iederzeit natürlich die 4t. maj. ſtatt der 4tæ perfectæ bey ſich, ſie mag in der Stimme ausdrücklich zu finden ſeyn oder nicht. Z. E.

Mit

Mit der 4t. maj. aber hat es diese Ausnahme, daß wenn sie bey einem per Semitonium unter sich resolvirenden Basse entweder in der 5te liegen bleibet, oder in die 8ve aufwerts steiget, so hat sie viel natürlicher (f) die 2dam superfl. bey sich, und die folgende Bass-Note bekommet iederzeit 3am maj. Z. E.



§. 12. Wir kommen zum 3ten Punct, allwo wir die richtigen Signaturen des Recitatives aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi erfinden sollen. Und dieses ist der wichtigste Punct, welcher ungeübten Accompagnisten die meiste Schwührigkeit machet, so bald das Recitativ in schwehre Tone ausweichet, weswegen wir die Sache aus dem Grunde beschreiben müssen.

§. 13. Bey denen Schematibus des vorhergehenden Capitels haben wir die gewöhnlichen Bezeichnungen aller Modorum gesehen, in welchen gar leichte war, die richtigen Intervalla modi, oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzuzehlen, wie p. 116. seqv. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gelehret worden. Bey dem Recitativ aber gehet dieses nicht mehr an. Denn weil dieser stylus obengedachter massen sein systema modi ordentlicher Weise nicht mit x x und bb. bezeichnet, so lassen sich auch bey schwehren Tonen die richtigen Signaturen (z. E. die richtige 2de, 3e, 4te

zu

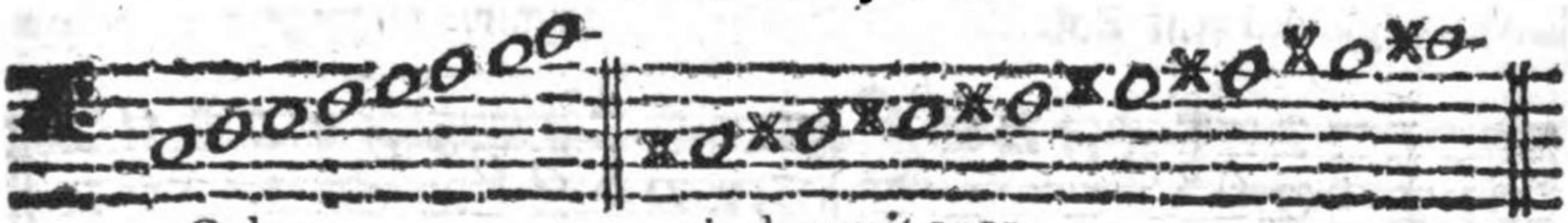
(f) Ich sage viel natürlicher. Denn zur Noth kan man zwar die rechte 2de bey dieser 4t. maj. anschlagen, bey der folgenden Bass-Note aber ist die 3. maj. unvermeidlich.

zu dieſen oder jenen Clave eines iedweden modi) nicht mehr nach oben gedachten Gradibus der Lineen finden, ſondern es trüget, und muß man ſtatt deſſen die Speciem Octavæ eines jeden Modi vorhero auswendig wiſſen, ohne daß man ſie in der Bezeichnung des Syſtematis zu ſuchen nöthig habe.

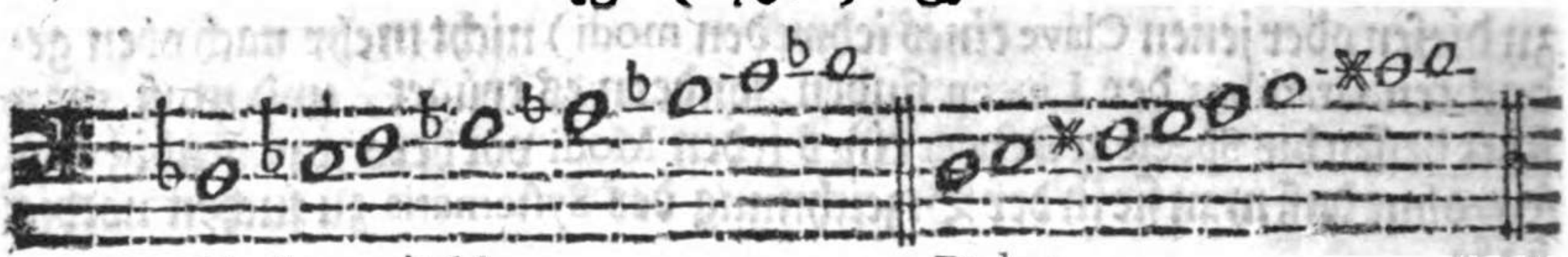
§. 14. Durch die Speciem Octavæ aber verſtehen wir diejenigen 7. oder 8. Claves, wie ſie bey iedweden modo, aſcendendo in ihrer natürlichen Ordnung, und gehöriger diſtanz (eines gantzen oder halben Tones) auff einander folgen. Nun iſt bekandt, daß wir in heutiger praxi nur 2. Haupt-Modos haben, nehmlich Modum majorem, und minorem. Wir wiſſen auch aus obigen, daß alle modi majores nur Tranſpoſitiones von dem c dur, und alle modi minores nur Tranſpoſitiones von dem a moll ſeynd: Folgbar können wir die richtigen Species octavarum eines iedweden Modi gar leicht finden, wenn wir die Speciem 8væ des c dur durch alle Modos major. und die Speciem 8væ des modi a moll durch alle modos minor. transponiren, und die dazu gehörigen XX und bb. nicht vor die Syſtemata modorum, ſondern überall vor die Noten ſelbſt bezeichnen.

§. 15. Weil uns nun an gründlicher Einſicht dieſer Materie gar ein vieles gelegen, ſo wollen wir alle Species Octavarum nach ihren 24. modis, und zwar einige modos auf doppelte Arth bezeichnet (ſo wie ſie in praxi nicht ſelten vorkommen) allhier beyfügen, nach welchen man auch bey denen ſchwehren Fällen eines unbezeichneten Syſtematis modi, gar leicht die richtigen Intervalla oder Signaturen nach denen Gradibus der Lineen abzehlen, und finden kan. Bey denen modis minoribus aber wollen wir zu mehrer Deutlichkeit das unentbehrliche Semitonium modi iederzeit mit einer ſchwartzen Note beſonders anzeigen.

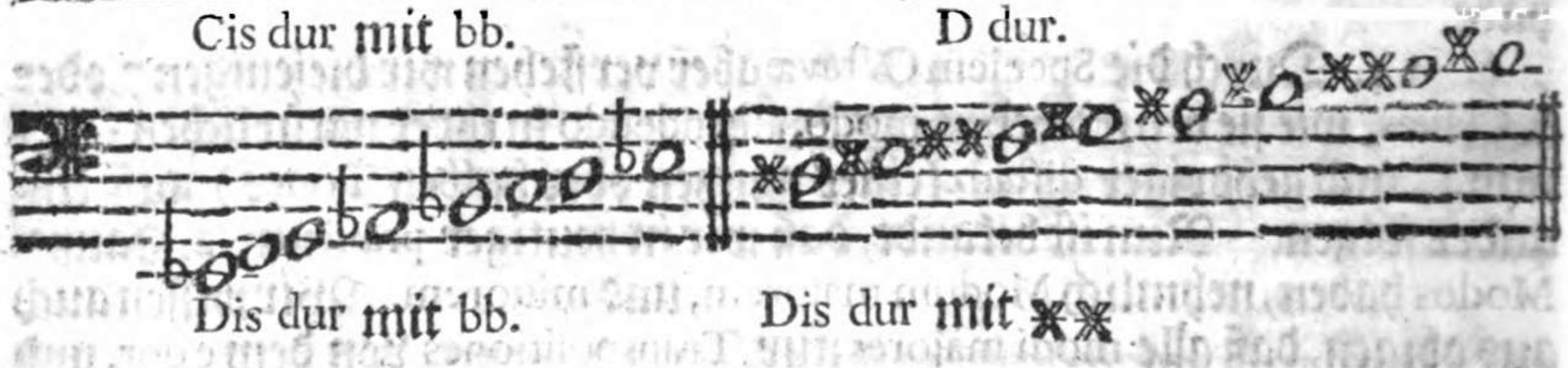
Modi majores.



C dur. cis dur mit ✕✕.

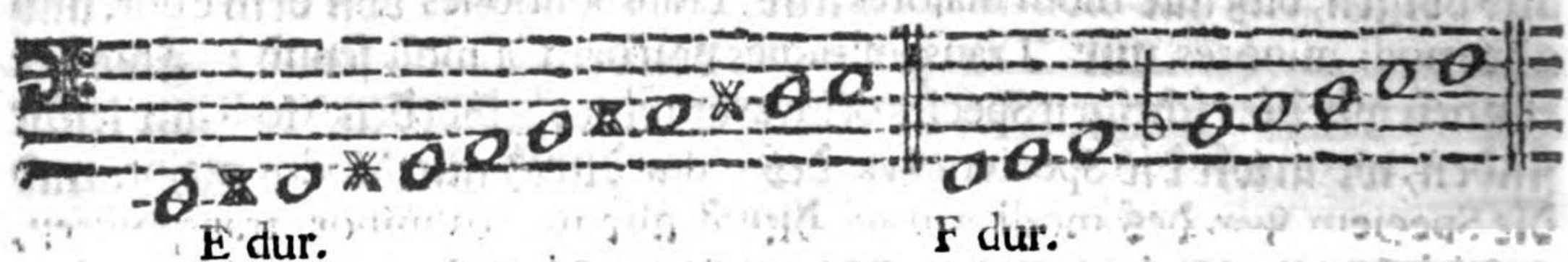


Cis dur mit bb.



D dur.

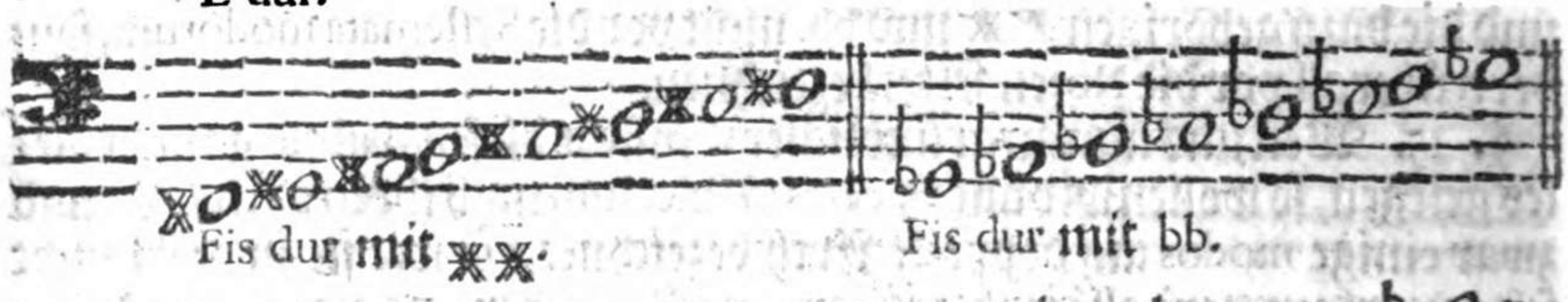
Dis dur mit bb.



Dis dur mit ✕✕

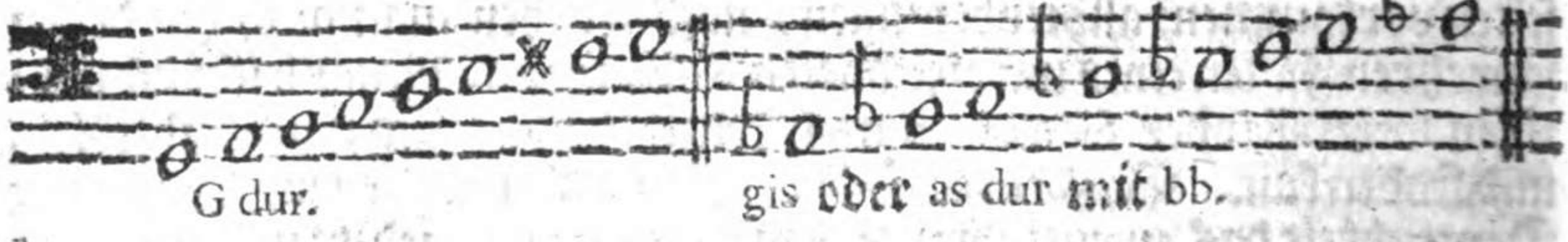
E dur.

F dur.



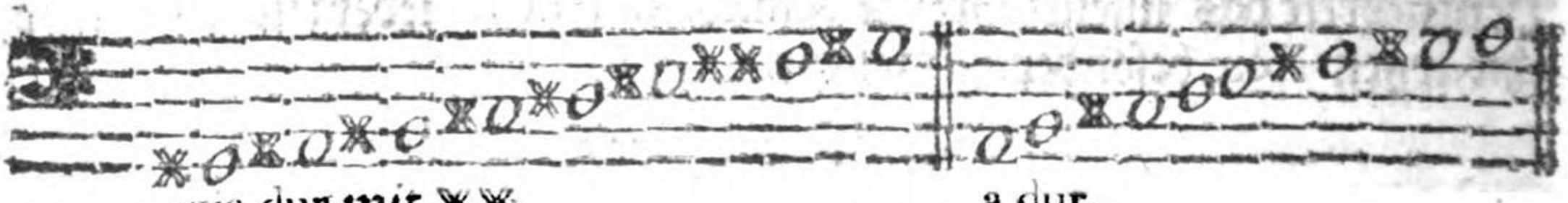
Fis dur mit ✕✕.

Fis dur mit bb.



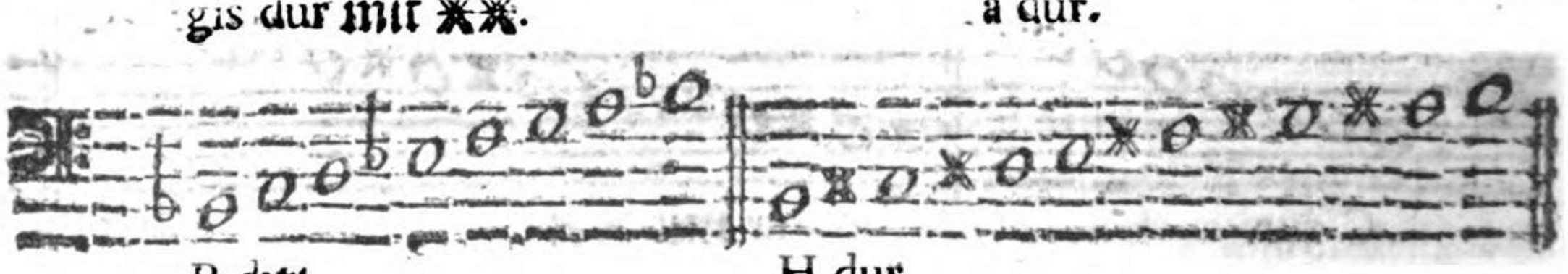
G dur.

gis oder as dur mit bb.



gis dur mit ✕✕.

a dur.

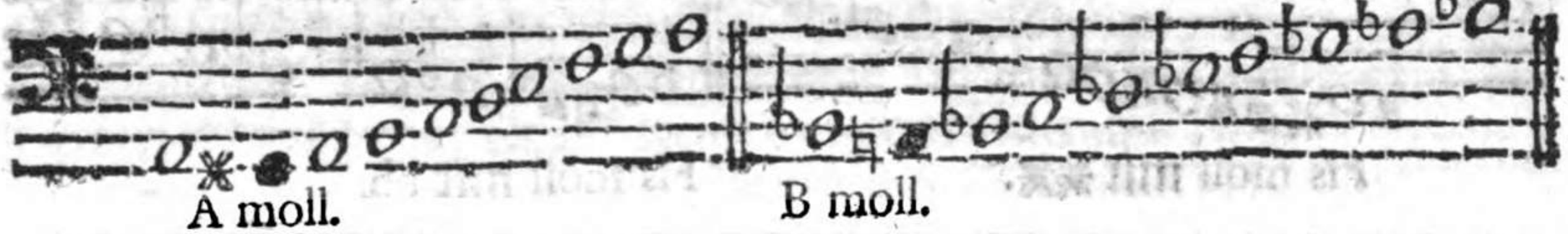


B dur.

H dur.

Modi

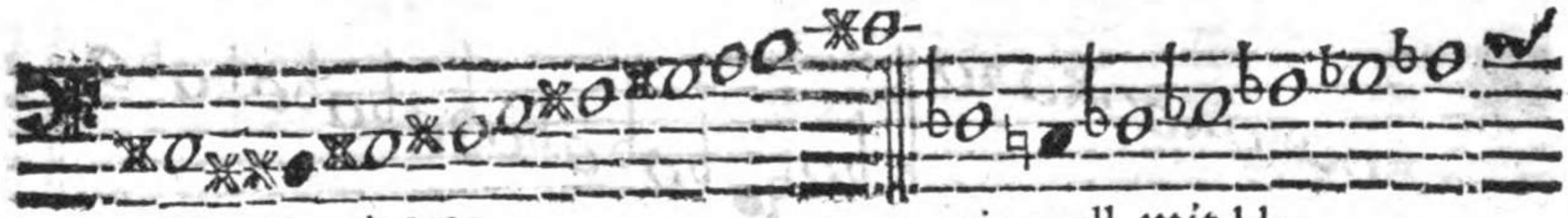
Modi minores.



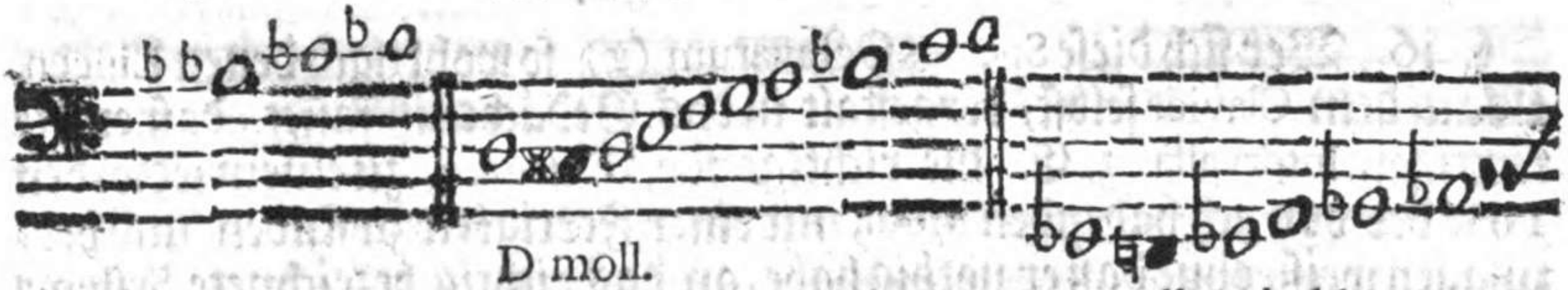
A moll. B moll.



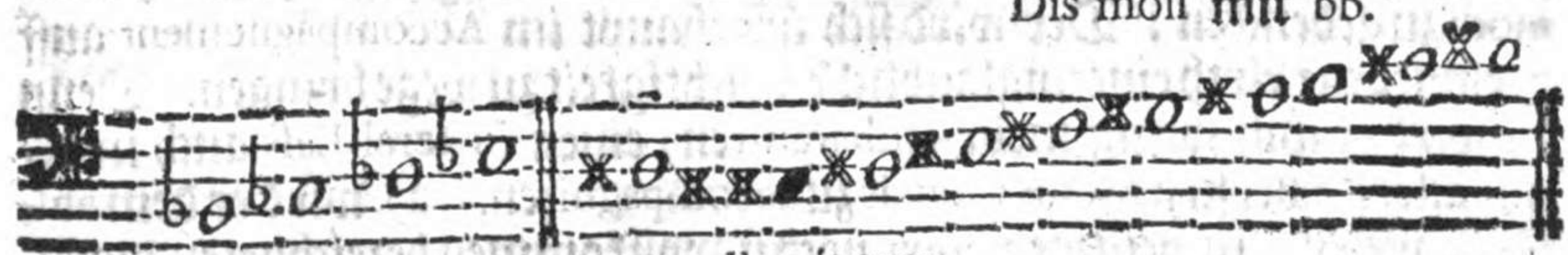
H moll. C moll.



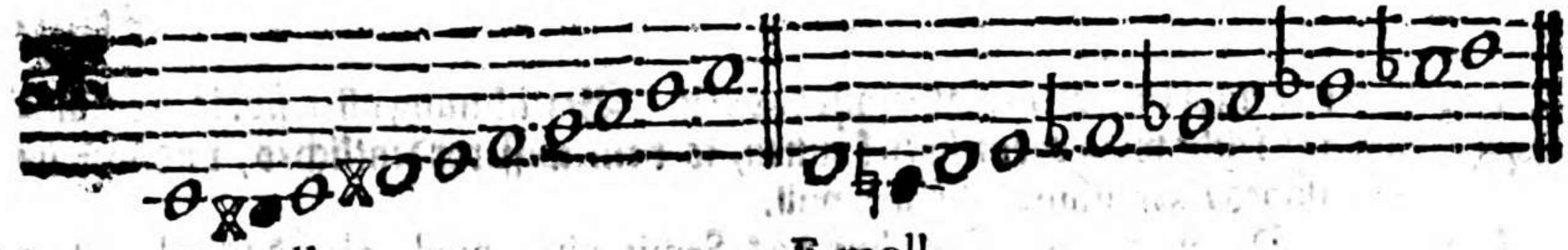
cis moll mit ✕✕. cis moll mit bb.



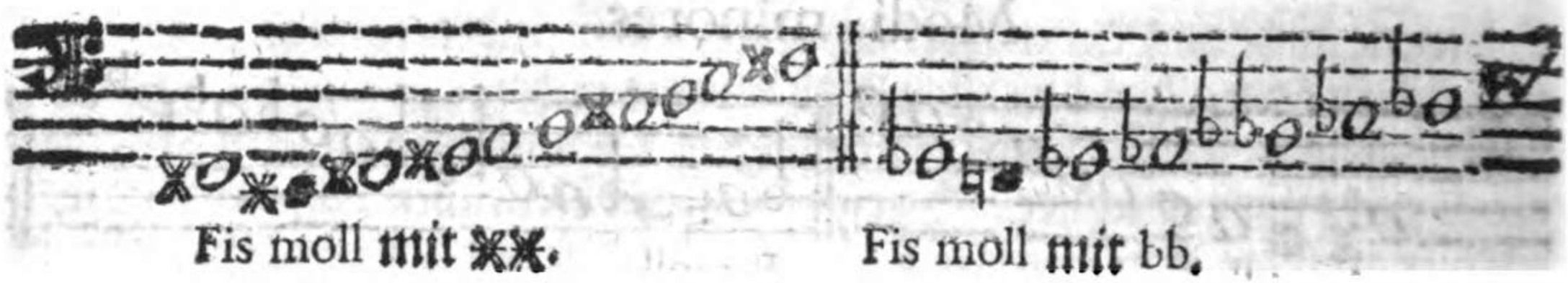
D moll. Dis moll mit bb.



Dis moll mit ✕✕.

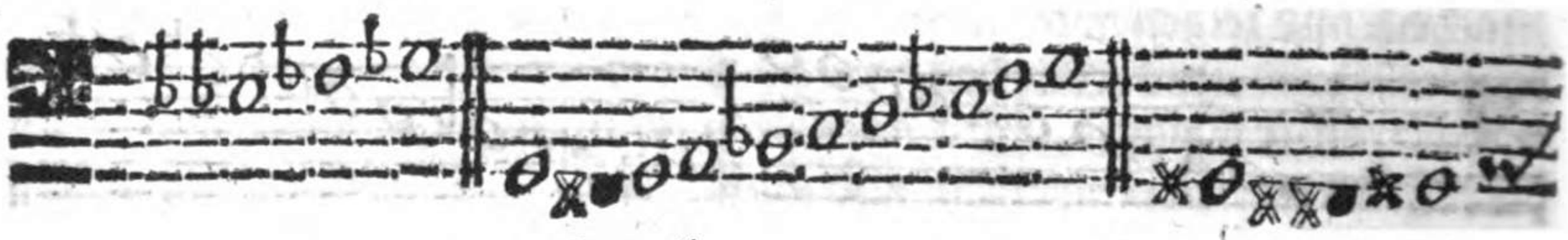


E moll. F moll.



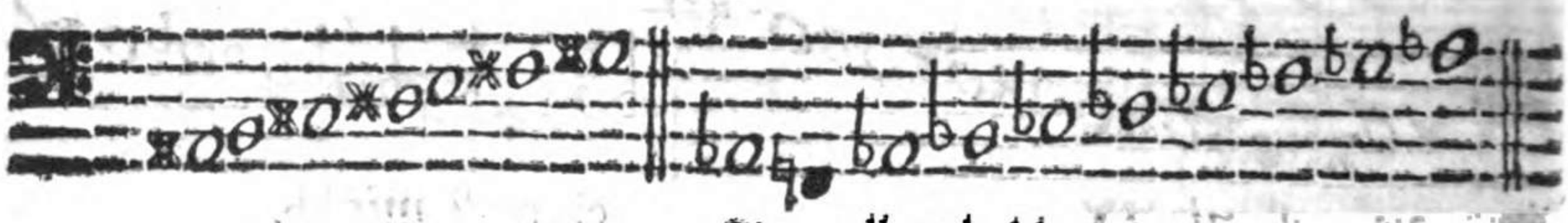
Fis moll mit ✕✕.

Fis moll mit bb.



G moll.

Gis moll mit ✕✕.



Gis moll mit bb.

§. 16. Wer sich diese Species Octavarum (g) so wohl nach denen Lineen, als auf dem Clavier selbst, dergestalt in das Gedächtniß fasset, daß er die richtigen Intervalla z. E. die richtige 2de, 3e, 4te &c. zu einem iedweden Tone des vor sich habenden Modi, mit einer Fertigkeit zu finden, und herzusagen weiß, ohne daß er nöthig habe, an das richtig bezeichnete Systema modi zu gedencken: Der wird sich überhaupt im Accompagnement auff verschiedene Arth eine unglaubliche Leichtigkeit zu wege bringen. Denn 1) wird es ihm wenig mehr embaraſſiren, einen General-Baſs auch in denen allerschwersten Modis musicis zu accompagniren. 2) wird er dem ambitum vieler, in heutiger praxi noch unvollkommen bezeichneten modorum (h) besser verstehen, und die gehörigen Signaturen, welche von der Stim-

(g) Welche man beliebten Falles mit doppelter Bezeichnung aller übrigen Modorum gar leicht wird vermehren können, wer ein ausserordentliches, und fast überflüßiges Exercitium anstellen will.

(h) Z. E. Da man das a dur ohne das Semitonium modi gis: das e dur ohne dis: das dis dur ohne die rechte 4te gis: auch wohl nach der alten Arth das g dur ohne fis, und das f dur ohne die 4te b moll &c. zu bezeichnen pfleget.

Stimme nicht angegeben werden, ohne Fehler finden können. 3) Wird er, auch in dem allerschwersten Recitativ, die richtige Harmonie zu finden vermögend seyn, ob gleich die gehörigen ✠ ✠ und bb. in dem Systemate modi nicht vorgezeichnet. Dieses letztere ist hier unser propos: Also wollen wir an folgenden, mit Fleiß hierzu auserlesenen 4. Exempeln die Probe machen, und zeigen, wie die Signaturen des schwehren Recitatives aus der Specie Octavæ eines iedweden Modi zu finden seynd?

§. 17. Wir wollen 2. und 2. Exempel nach einander anatomiren, da denn die ersten beyden Exempel (i) also aussehen:



In diesen Exempeln giebet die Stimme über der Note

(1) Die 5t. min. an. Hierzu gehören bekandter massen die 3e und 6te, will man aber selbige nach denen gradibus der Lineen suchen, so betrüget man sich. Denn in dem 3ten gradu von der Baß-Note auffwerts findet sich c. welches nicht die natürli-

(i) Deren Fundament wir oben C. I. dieser andern Abtheilung gewiesen.

natürliche 3e (k) sondern eine hier unbrauchbare 3a min. deficiens ist. Und in dem 6ten gradu findet sich f. welches wieder nicht die natürliche 6te (l) sondern eine unbrauchbare 6ta min. deficiens ist. Also fraget sich, woher wir die rechte 3e, und 6te zu besagten Accord bekommen? Antwort: aus der richtigen Specie Octavæ desjenigen Modi, worinnen moduliret wird. Nun deutet das vorstehende X des besagten Bass-Clavis as den modum H moll an, (m) also zehle man in der obigen Specie Octavæ dieses modi von gedachten Bass-Clave aufwerts, so wird man in den 3ten gradu die rechte 3e cis, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te fis finden.

Eben diese Species Octavæ **zeiget auch zu der** Bass-Note.

2) Die rechte 5te fis, statt daß in dem 5ten Gradu des unbezeichneten Recitativ-Systematis die falsche 5te f. erscheinet.

In dem andern Exempel **giebet die Stimme zu der** Bass-Note.

3) Die 7. min. def. an. Hierzu gehören bekandter massen die 5t. min. und 3e. Suchet man die erstere in den 5ten Gradu von der Bass-Note auffwerts, so findet sich allda das h. welches hier die richtige 5t. min. ist: (n) Allein mit der 3e will es wieder nicht eintreffen. Denn in 3ten Gradu von besagten Bass-Clave auffwerts findet sich das g, welches wiederum eine unbrauchbare 3e. min. def. ist. Nun dürfften wir zwar dieser ung schickten 3e nur einen Chromatischen Clavem zu setzen, so bekämen wir ohne weitere Umstände die natürliche 3am min. gis, nach der p. 152. in der ersten Abtheilung dieses Tractates gemachten Anmerckung. Damit wir aber allhier bey unserer Specie Octavæ bleiben, so wollen wir uns einbilden, daß das vor gedachten Bass-Clave stehende X den modum fis moll angebe: Also finden wir oben in der Specie Octavæ dieses modi eben das gis, **als die rechte 3e in dem 3ten Gradu von gedachten Bass-Clave auffwerts.**

Zu

(k) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 2. Chromatische Claves überspringen, oder (welches einerley) aus einen gantzen, und einen halben Tone bestehen; nach der oben p. 97. seqv. gegebenen Beschreibung aller Musicalischen Intervallen, welche man in folgenden §. §. appliciren mag.

(l) Denn diese muß, wenn sie auch nur minor ist, wenigstens 7. chromatische Claves überspringen, oder aus 3. gantzen und 2. halben Tonen bestehen. vid ibid.

(m) Nach dem Fundament der 7ten Special-Regel des vorhergehenden Capitels.

(n) Die Raison findet man wiederum in nur gedachter Beschreibung der Musicalischen Intervall. n.

Zu der nachfolgenden Baſſ-Note.

4) Giebet die Stimme die 4te an, worauff eine Cadenz in das h moll erfolget. Nun gehöret zu der 4te bekandter maſſen die 5te. Zehlen wir aber von dieſer Baſſ-Note 5. Gradus auffwerts, ſo findet ſich allda das C. welches nur eine 5t. min. iſt: Alſo muß uns hier wiederum die Species Octavæ des modi h moll die rechte 5te zu fis zeigen, welche cis iſt.

§. 18. Die andern beyden zur Probe auserleſenen extravaganten Exempel mögen folgende ſeyn:



In dem ersten Exempel giebet die Stimme zu der Baß-Note

(1) Die ♯b an, und der Baß resolviret darauff in das gis oder as. Nun gehöret bekandter massen zu der ♯b die 3e und 6te allein wenn wir von der Baß-Note auffwerts in den 3ten und 6ten Gradum zehlen, so befindet sich allda die 3. maj. h. und 6. min. e. welches nicht die natürlichen Stimmen zur ♯t. min. seynd Folgbar müssen wir die rechte 3e und 6te zu besagten Baß-Clave wieder in der Specie 8væ des modi gis oder as dur suchen, allwo wir in dem 3'en gradu besagter Baß-Note g. auffwerts, die rechte 3e b moll, und in dem 6ten Gradu die rechte 6te dis moll finden. (o)

Eben diese Species Octavæ muß uns auch zu der folgenden Baß-Note

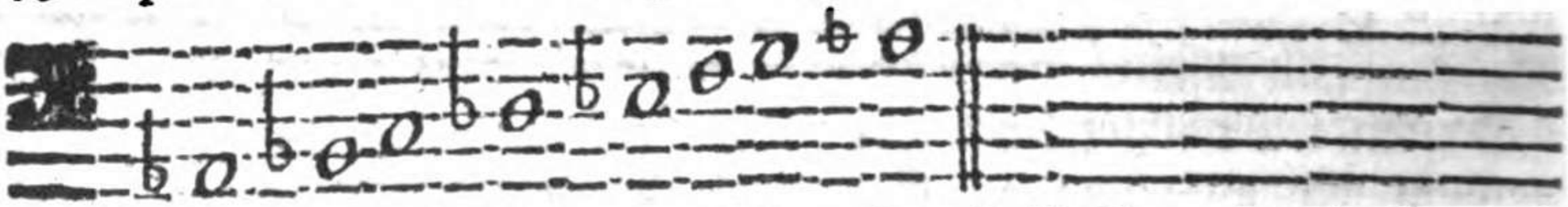
(2) die rechte ♯te geben, welche wiederum dis moll ist, statt daß in dem unbezeichneten Recitativ-Systemate im ♯ten Grad der Baß-Note aufwerts, die ♯ta superflua e. zu finden.

In dem andern Exempel giebet die Stimme zu der Baß-Note

(3) Die 6. min. an. Hier wird nun wohl niemand so verlegen seyn, daß er nicht zu diesen Accord die natürliche 3 min. nehmlich dis moll finden solte, ohne selbige in der Specie octavæ des modi as dur zu suchen: Also gehen wir weiter, und finden, daß die Singe-Stimme bey der Baß-Note

(4) Die

(o) Man muß sie aber hier auf diese Arth suchen, daß wo gedachte Species Octavæ auf denen Lineen im zehlen sich endet, da fänget man von der 8ve drunter wieder an, weiter auffwerts zu zehlen, biß man die rechte 3e und 6te entdecket. Z.E. Die Species Octavæ des as oder gis dur stehet oben in folgender Ordnung:



hier sollen wir nun die rechte 3e und 6te zu dem Baß-Clave g. entdecken, also zehlen wir von dem g an, den ersten grad: die letzte Note as machet den andern grad: Weil nun die Noten hier nicht weiter in die Höhe gehen, so nennen wir bey dem, eine 8ve tiffer liegenden as den andern Grad noch einmahl, und zehlen alsdenn weiter fort in den 3ten und 6ten Grad, da man denn die oben gedachte richtige 3e b moll und die richtige 6te dis moll findet. Diese Arth der Abzehlung gilt nun bey allen andern dergleichen Fällen, wo die letzten Noten in denen Speciebus octavarum, beym abzehlen nicht mehr zulangen.

(4) Die 5t. min. angiebet, worauff der Baſs bey der folgenden Note in das fis due reſolviret. Wollen wir nun die zur 5t. min. gehörige natürliche 3e und 6te ſuchen, ſo finden wir in den 3ten und 6ten Grad von beſagter Note auffwerts die 8. maj. a. und die 6. maj. d. welches nicht die natürlichen Stimmen zur 5t. min. ſeynd. Folgbar müſſen wir wiederum die ſpeciem 8væ des modi fis dur zu Rathe ziehen, allwo wir in dem 3ten gradu der Baſſ-Note auffwerts, die rechte 3e gis, und in dem 6ten gradu die rechte 6te cis finden.

Eben dieſe Species Octavæ giebet uns zu der folgenden Note

(5) Die rechte 5te cis, ſtatt daß das unbezeichnete Recitativ-Syſtema in dem 5ten gradu die 5tam ſuperfl. d. angiebet. Bey

(6) Als der andern Helffte der Baſſ-Note giebet die Stimme 4t. maj. an. Hierzu gehöret bekandter maſſen die 2de und 6te. Suchen wir nun dieſe in der Species 8væ unſeres bißherigen fis dur, ſo findet ſich in dem andern Grad von der Baſſ-Note aufwerts die richtige 2de gis, und in dem 6ten Grad die richtige 6te dis: ſtatt daß uns das unbezeichnete Recitativ-Syſtema in dem andern grad von der Baſſ-Note auffwerts die 2dam ſuperfl. a. und in dem 6ten grad die 6t. ſuperfl. e. angiebet, welche ſich allhier zur 4t. maj. nicht räumen. Bey der Baſſ-Note

(7) Giebet die Stimme 6t. maj. an, zu welcher man nach dem bißherigen ambitu nothwendig 3. min. und nicht die, in dem Recitativ-Syſtemate befindliche 3. maj. anſchläget. Nach dieſen giebet die Singe-Stimme bey

(8) Als der andern Helffte der Baſſ-Note die 4t. maj. an, und machet nachgehends eine jählinge metamorphoſin der bißherigen ſchwehren Tone in das unbezeichnete natürliche ſyſtema modi, wobey wir weiter nichts auſſerordentliches anzumercken finden.

§. 19. Nun möchte man allhier fragen, ob denn ſolcher geſtalt die oben, auff den natürlichen ambitum modi gegründeten General- und Special-Regeln des vorhergehenden Capitels gar keinen Nutz in dem Accompagnement des Recitatives haben? Antwort: ſie haben ihren Nutz

1) In kurtzen Recitativen, da manche Autores eben deswegen die gehörigen XX und bb. vor das Syſtema des Recitatives zeichnen, weil ſie ſchon vorhero den Vorſatz haben, keine entfernten Digreſſiones modi oder Ausſchweiffungen zu machen.

2) Haben ſie ihren Nutz in denen leichten modis muſicis, die wenig oder

gar keine ✕ und b. vorzeichnen. (p) Diese letztere Arth wollen wir mit folgenden Exempel erläutern; Dahingegen die erste Arth desto weniger Erläuterung brauchet, weil sie bey ihren richtig bezeichneten Systemate modi mit dem Arioſen ſtylo gleiche Regeln, und gleiche Signaturen hat.



Die

(p) Z. E. c dur, a moll, d moll, f dur, g dur &c.

Dieſes Recitativ fänget im G dur an; nach dem Ambitu dieſes Modi hat nun die Note

(1) Die 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpecial.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 3a modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(3) Hat d über ſich, weil es die per gradus gehende 2da modi majoris iſt. Reg. 5. ſpec.

(4) Giebt durch das, vor der Note ſtehende X einen neuen modum nehmlich e moll an. Reg. 7. ſpec. Alſo hat gedachte Baſſ-Note die 6te über ſich, weil ſie das Semitonium modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(5) Scheinet, als wenn das vorgeſetzte X der Baſſ-Note wieder einen neuen modum, und zwar das g dur angeben ſolte: Allein weil eben dieſe Baſſ-Note ein X in der 3a maj. über ſich hat, ſo changiret der modus in den, über der 3. maj. gelegenen halben Ton, (q) welches hier h moll iſt. Folgbar wird man nun über

(6) Gar leicht die rechte 5te zu dem h. zu finden wiſſen, ſonſt könte man ſich aus der ſpecie 8væ des h. moll-Rathes erhohlen. Bey

(7) Giebet die Baſſ-Note ein neues X an, welches ordentlicher Weiſe den modum in das g dur, (als den über beſagten X nechſtgelegenen halben Ton) führen ſolte: Allein weil dieſe Note wiederum ein X in ihrer 6. maj. führet, ſo changiret der modus in dem, über beſagter 6t. maj. nechſt gelegenen halben Ton, (r) welcher hier e moll iſt. Hieraus folget nun, daß die Note

(8) Die 6te über ſich habe, weil es 3a modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(9) Giebet das Semitonium zu a moll: (10) Aber das Semitonium zu h. moll an, und haben beyde Noten nach denen oft citirten Regeln, die 6te über ſich, wenn ſie auch gleich nicht in der Singe-Stimme ausdrücklich angegeben worden wäre. Es kan aber auch bey dergleichen kurtz auf einander folgenden X der Baſſ-Noten, die 6te General-Regel des vorhergehenden Capitels applicires werden.

(11) Weiſet 3. maj. auf, da denn niemand umb die dazu gehörige richtige 5te wird verlegen ſeyn, ſonſt könte man ſie in der ſpecie 8væ des e moll ſuchen, welchen modum das in der Stimme vorkommende neue X angiebet.

(q) Nach dem Fundament des andern Theiles der 7ten Special-Regel in vorhergehenden Capitel.

(r) Nach eben dem Fundament der benandten 7ten Special-Regel.

(12) Weiſet die 2dam ſuperfl. auff, welche iederzeit die 6te nebſt der 4t. maj. in Compagnie hat, wie allbereit oben gedacht worden.

§. 20. Dieſes wäre es alles, was man ohngefehr von einem accuraten Accompagnement des extravaganten Recitativ-Styli ſagen möchte. Zum Beſchluß aber haben wir annoch zuerinnern, daß die oben, im letzten Capitel der erſten Abtheilung erklährten Acciaccature nebſt anderen Arthen eines ruhenden Harpeggio, eben in dem Recitativ-Stylo gleichſam ihren Siz haben. Denn weil das Recitativ lauter langſame ruhende Baſſ-Noten führet, ſo laſſen ſich hier dergleichen Zierrathen am beſten, und am leichteſten anbringen, auff Arth, wie in gedachten Capitel weitläufftig erkläret worden.



Das

Das IV. Capitel.

Von der Application der gegebenen Regeln, welche nebſt einigen Obſervationibus practicis, in einer gantzen Cantata deutlich und nutzbar gezeiget wird.

Es iſt nicht genug, daß wir in den bißherigen Capiteln deutliche Regeln vom General-Baſs ohne Signaturen, gegeben, und ſelbige mit eintzeln darauff eingerichteten Exempeln erläutert: Wir müſſen uns nunmehro auch an groſſe Arbeit machen, und ſehen, wie die bißherigen Regeln in einer gantzen Cantata an einander hangen. Wobey wir zugleich Gelegenheit bekommen werden, annoch verſchiedene nützliche obſervationes practicas, oder auff die Erfahrung gegründete Anmerckungen beyzufügen, welche ſich ſonſt in ordentliche Regeln nicht wohl einſchlieſſen laſſen. Zu dieſen unſern Vorhaben wollen wir nun mit Fleiß frembde Arbeit, und zwar eine Cantata des berühmten Sigr. Aleſſandro Scarlatti (*) erwehlen, welcher vor allen andern heutigen Practicis mit der muſicaliſchen Harmonie extravagant, und irregulair umbgehet: (**) Wobey wir dieſen Vortheil gewinnen,

(*) D s ältern zu Neapolis: Denn der jüngere Scarlatti iſt in Rom Capellmeiſter.

(**) Wie die Menge ſeiner Cantaten ausweiſen. Denn es bindet ſich dieſer Autor ſelten oder niemahls an einen regulirten ambitum modi, ſondern er verwirfft die Tone gantz ungleich auf eben die Arth, und öffters mit mehrer Härtigkeit, als man iemahls im flüchtigen Recitativ thun kan. Meines wiſſens hat ihn biß dato unter unzehligen Practicis noch kein eintziger imitiren wollen, es müſte denn der berühmte Aſtorga nunmehro auch anfangen auf dergleichen Spuhren zu gerathen. Uberhaupt aber kömmt es bey einem ſolchen unnatürlichen und gewaltſamen Stylo wohl auff den Liebhaber an. Denn meines Orths bin ich der unvorgreifflichen Meynung, daß man zwar bey nöthiger Expreſſion harter Worte, auch dann und wann harte und irregulaire Sätze mit guter Arth anbringen könne, welches denen meiſten Practicis gemein iſt: Allein einen beſtändigen ſtylum daraus zu machen, ſcheinet den Entzweck der angenehmen Muſic zu

daß wenn ein Accompagnist sich in dergleichen schweyren und irregulairen Stylo nach Hause finden lernet, so darff er sich gewiß vor andern, täglich vorkommenden regulirten Sachen gantz und gar nicht fürchten. Wir schreiten also zum Wercke, und wollen über die Signaturen dieser Cantata eben auff die Arth schrifftlich unser Judicium fällen, wie etwan ein geschickter Meister mit einem Lehrbegierigen mündlich thun konte.



Adagio.

Bey der ersten Bass-Note dieser Cantate möchte es scheinen, als hätten wir den Modum H moll vor uns: allein die folgende erste Cadenz weiset, daß wir es allhier mit dem unrichtig, ohne fis bezeichneten Modo e moll zu thun haben. Und hieraus fliesset gleich Anfangs:

Observatio practica 1. Daß man den Modum einer Arie ohne Instrumente niemahls aus der ersten Bass-Note, sondern aus der ersten Cadenz des Rittornello erkennen müsse. Ratio:

Das Rittornello des Basses giebet gemeiniglich die anfangende Modulation der Singe-Stimme vorhero an: Da nun diese nicht allezeit in der 8va modi, sondern auch in der 5ta und 3a modi anzufangen pfleget, so entstehet nothwendig ein gleiches bey dem ersten Rittornello. Diesen nach haben nun bey unserer anfangenden Cantata die Noten (1) und (4) die 3. maj. über sich, weil sie 5tam modi angeben, nach unserer bekandten Reg. 12. spec. c. 2. h. sect. Zu gedachten beyden Noten aber findet man die richtige 5te nicht im systemate modi, sondern man muß sie in der specie 8væ

des

---

zu wieder zu seyn, und kan schwerlich iemanden anders gefallen, als nur bizarren Liebhabern. De gustibus non est disputandum. Wir wollen indeß unsern Accompagnisten von dergleichen irregularitäten profitiren lassen.



des Modi emoll ſuchen, allda ſich in dem 5ten grad auffwerts von der Baſſ-Note das fis zeiget.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpecial.

(3) Hat gleichfalls die 6. weil es das Semitonium modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(5) Hat wiederum die 6. weil es 2da modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(6) Könte zwar als 2da modi (nach der 5ten Special-Regel) die 6t. über ſich haben: allein wir machen hier folgende

Obſervat. pract. 2. Daß, ſo offt die 2da modi min. unmittelbahr vor einer Cadenz hergehet, ſo offt behält ſie viel zierlicher die vorhergelegene 7. über ſich. ratio:

Weil hierdurch die folgende Cadenz beſſer præpariret wird, man mag ſie nun nachgehends über denen 2. Noten

(7) mit $(\frac{5}{4}\sharp)$ oder mit $(\frac{6}{4}\sharp)$ oder auch mit der bloſſen 3. maj. zu Ende bringen, welches in Sachen ohne Inſtrumente gleich viel gilt. Man kan ſich überhaupt dieſe Clauſul der letzten 4. Baſſ-Noten a. fis. h. H. beſonders merken, weil ſie täglich in allen modis vorkömmet.

(8) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta mod. min. iſt.

(NB. Dergleichen leichte Signaturen der 2. ♯. b. 4. ♭. 6. 7. &c. welche von der Vocal-Stimme ausdrücklich angegeben werden, und ihre Neben-Stimmen in dem vorgezeichneten Syſtemate modi richtig zu finden ſeynd, wollen wir hinführo, der Kürtze halber, gar übergehen, weil ſie aus denen vorhergehenden Capiteln mehr als zubekandt ſeyn müſſen. Wir wollen ſie aber iederzeit mit einem (†) marqviren, zum Zeichen, daß ſich der Accompagniſt bey ſolchen Noten einzig und alleine an die Vocal-Stimme zu halten hat.)

(9) Die



(9) Giebet zwar den bekandten Satz $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ an, allein die rechte 6te dazu muß man wieder in der ſpecie 8væ des e moll ſuchen, allwo man das fis findet, ſtatt daß das unrichtig bezeichnete ſyſtema modi im 6ten Grad aufwerts von beſagter Baſſ-Note, das f. zeiget. Bey der Note

(10) Giebet die Stimme di 4te an. Die rechte 5te dazu findet man wieder in nur gedachter ſpecie 8væ. Die Note

(11) Findet bey ihren von der Stimme angegebenen Accord $\left\{\begin{matrix}7\\5\end{matrix}\right\}$ nur die 3. min. def. im ſyſtemate modi. Dieſer unvollkommenen 3e ſetzen wir nun entweder einen chromatiſchen Clavem zu, ſo bekommen wir (wie ſchon im vorhergehenden Capiteln überhaupt gezeiget worden) ohne weitere Umbſtände die rechte 3e gis: oder wir nehmen hier das ✕ bey der Baſſ-Note (11) vor das Semitonium des modi fis moll an, und ſuchen die rechte 3e in ſeiner ſpecie 8væ, ſo finden wir allda wiederum das gis. welche doppelte Arth die rechte 3e zu ſuchen, wir bey dieſen, in unſerer Cantata öffters vorkommenden Caſu, allhier zum erſten und letzten mahle wiederhohlet haben wollen.

(12) Zu dieſen in der Stimme angegebenen Accord wird man die richtige 2de in der ſpecie 8væ des h moll zu ſuchen wiſſen, als wohin das in der Stimme erſcheinende Semitonium as oder a ✕ ſeinen Gang nimmet.

(13) Hat die 6 über ſich, weil es die natürliche reſolution der 4 oder des Accordes $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ iſt, (ſo lange nehmlich die Stimme nicht ausdrücklich das Gegentheil angiebet, wie uns allbereit aus dem dritten Capitel der erſten Abtheilung dieſes Buchs bekandt.)

(14)



(14) und (16) haben die richtige 3e nicht im ſyſtemate modi, alſo ſuche man ſie auff nur gedachte Arth.

(15) Hat die 6. weil es wiederum die natürliche reſolution der 4t iſt.

(17) Hat 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt, indem die Singe-Stimme im a moll moduliret, welches nicht allein das beſtändig vorhergehende, und nachfolgende gis, ſondern auch die im Baſſe gleich darauff folgende 6ta modi, nehmlich f. anzeiget. Das dazwiſchen, bey (14) und (16) vorkommende dis aber iſt allhier nur als ein bizarrer Satz zu betrachten, deſſen ♯. nicht continuiret wird, wie wir in vorhergehenden Capiteln dergleichen Exempel mehr geſehen.

(18) Hat die 6. über ſich, weil es gedachter maſſen die 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec. Bey der Note

(19) Giebet die Stimme 5t. min. an, hierzu gehöret bekandter maſſen die 3. und 6. Beyde aber findet man nicht richtig im ſyſtemate modi, wohl aber in der ſpecie 8væ des Modi H moll, deſſen Semitonium der Baß angiebet. Denn im 3ten grad dieſer Baß-Note auffwerts findet man die richtige 3e cis, und im 6ten

grad



grad die richtige 6te fis. Will man übrigens ſtatt dieſer 6te die 7. anſchlagen, ſo fället es hier harmoniöſer aus.

(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der ſpecie 8væ des e. moll finden wird.

(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über ſich, weil das erſtere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi iſt. Die folgenden 2. Tacte aber dieſes Arioſo, ſeynd eine bloſſe Wiederhohlung des erſten Rittornello, alſo werden auch dieſelbigen Signaturen anhero wiederhohlet.
Das Recitativ fänget einen neuen Satz im Modo c. dur an, alſo hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über ſich, weil ſie das Semitonium modi iſt.

(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über ſich leiden, (Reg. 6. ſpecial.) ein erfahrner Accompagniſt aber wird dieſer Note lieber die 8. geben, weil die 2. Baſſ-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden:

Obſer-

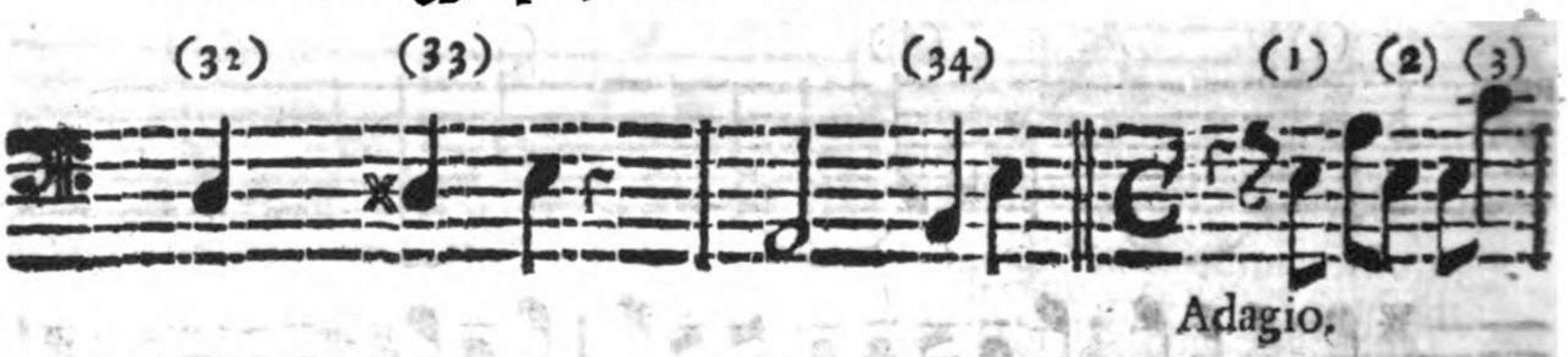


Obſervat. pract. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter ſich geket, ſo hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die of. { c H 6 A of G. } ratio:

Es machet dieſer Gang eine halbe Cadenz in die 5tam modi, wozu nothwendig das Semitonium der of. über der 3ten Note erfodert wird. Ob nun wohl in unſern obigen Exempel nach dem { of A } von dieſer halben Cadenz abgebrochen, und ſtatt des letzten G. ein frembder Satz { bof fis } ergriffen wird, ſo iſt doch dieſer nur eine verkehrte Harmonie des vorhergehenden { of A }, deren reſolution dennoch in das G. nachfolget. Ubrigens wäre auch der Gang der erſten 3. Noten genug, der letzten die of. zu geben, ſo lange die Stimme nicht contradiciret.



mi tra figger più, tanto tanto ti basta.



Obſervat. pr. 5. Daß, wenn die Baſis des Accordes ($\frac{5}{\times}$) 2 gantze Tone unter ſich gehet (wie hier fis. e. d.) ſo hat die mittlere Note viel harmoniöſer den Accord $\{\frac{6}{4}{}^{}_{2}\}$

wollen wir nun dieſen Accord zu der beſagten Note (31) anſchlagen, ſo mögen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten obſervat. pract.) gleich in der ſpecie 8væ des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anſcheinenden h moll ſuchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6. weil es nicht allein die natürliche reſolution der 4t. maj. iſt, ſondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, deſſen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben.

(33) Wird man die richtige 3e fis zu finden wiſſen, und bey
(34) folget die bekandte Recitativ-Cadenz.

Wir kommen nunmehro zu der erſten Aria dieſer Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfänget, wie aus der erſten Cadenz des Rittornello zu erſehen; deswegen haben nun die Noten

(1) und (2) die 3. maj. über ſich, weil ſie eben gedachte 5tam modi anſchlagen, nach der bekandten Reg. 1. ſpec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über ſich, weil ſie 3. modi angeben. Die einerley-Noten

(4) Ha-



(4) Haben alle die 6t über sich, weil sie die 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec. Mit diesen natürlichen Accompagnement der ersten 2 Tacte könte man nun zufrieden seyn; weil man es aber zierlicher und harmoniöser haben, so dienet zur:

Observat. pr. 6. **Daß wenn bey einer langsamen Mensur eine** virtualiter **lange** Note **den vorhergegangenen** Clavem **wiederhohlet, und nach diesen einen** Grad **unter sich gehet, so** syncopiret **man viel zierlicher die wiederhohlte** Note **mit dem** Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ **oder** $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$

Dahero würden nun kürtzlich besagte 2. erste Tacte viel nobler also accompagniret:



den letzten Accord der $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ aber nimmet man statt $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ nur in diesen casu, wenn eine 6t vorhergegangen, und wegen des ambitus modi der Accord $\left\{\begin{matrix}6t\\4\\2\end{matrix}\right\}$ nachfolgen müste, worinnen eine harte dissonanz zwischen der 6t. maj. und 2d. min. entstehen würde. Diese zuvermeiden nimmet man nun in besagten



ten caſu den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ deſſen fundament allbereit in der erſten Abtheilung dieſes Tractates cap. 3. gezeiget worden.

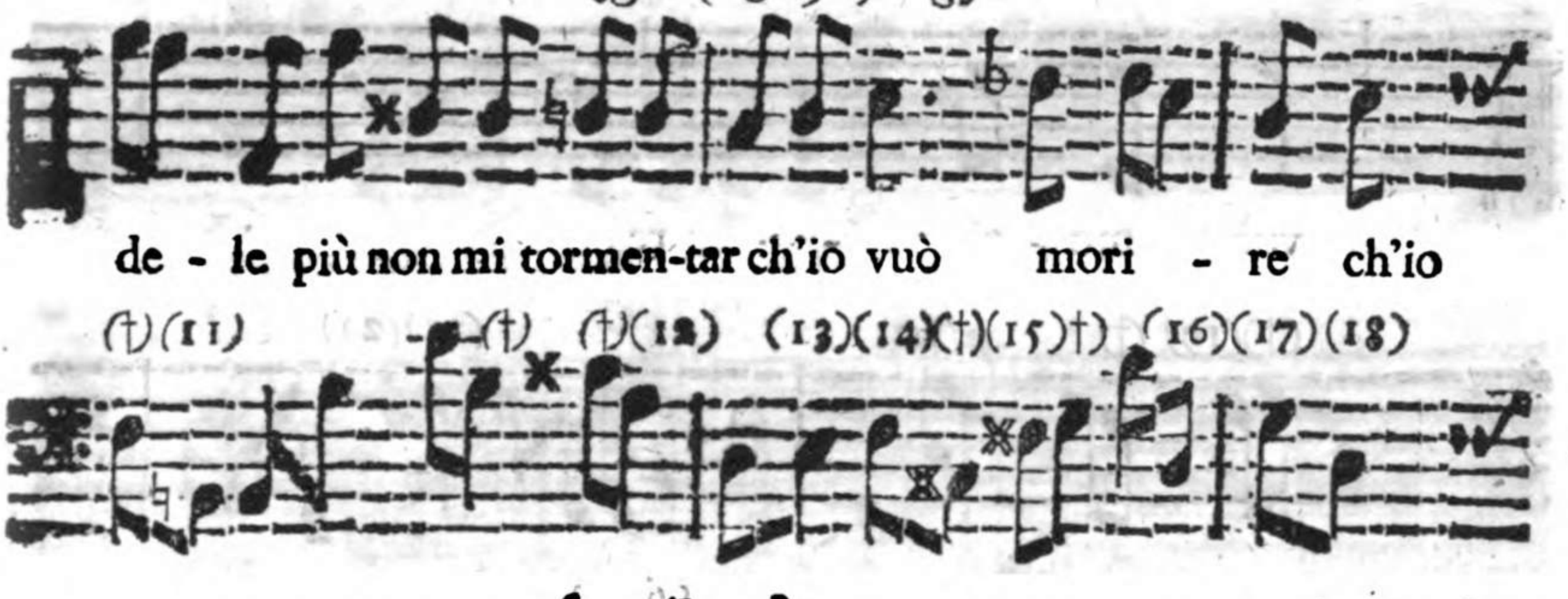
Wir fahren in unſerer Aria weiter fort, und remarqviren, daß die beyden Noten (5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten-Accorde nebſt der 3. min. zufrieden ſeyn müſten: Allein ein geübter Accompagniſt wird hier wiederum geſchickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene $\left(\begin{matrix}7\\5\end{matrix}\right)$ und der Note (6) den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ in form eines (oben c. I. ſect. 2. beſchriebenen) anticipirten Tranſitûs giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 ✠) oder $\left\{\begin{matrix}6&5\\4&✠\end{matrix}\right\}$

(9) Hat 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt.

(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge ſtehende 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

(11) Hat keine 5tam perfectam in ambitu modi: es ſcheinet aber zweiffelhafft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurtz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anſchlagen ſoll? Betrachtet man aber ſo wohl die vorhergehende, dem modo a moll gantz eigene modu-



modulation des Baſſes $\{ {}^{7}_{A\ f\ H} \}$ als auch das unmittelbahr nach dem H. angegebene gis der Singe-Stimme: ſo bleibet kein Zweiffel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgbar hat die Note (11) *cis*, weil ſie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. ſpec. Noch harmoniöſer aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nechſtfolgenden Note die vorhergelegene $\{ {}^{7}_{5} \}$ anſchlagen, und dieſe über der 3ten Note erſt in die *cis* reſolviren.

(12) Behält nebſt der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi iſt, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalber auch

(13) Als 2da modi min. die *cis* über ſich haben kan, wofern man dieſe Note nicht mit der bekandten $\{ {}^{7}_{3} \}$ in tranſitu will durch paſſiren laſſen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.

(15) Giebt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat alſo die 6. über ſich.

(16) Schlieſſet durch die 6te in das g moll $\{ {}^{6\flat 5}_{4\ \mathbb{X}} \}$

(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläſt das Semitonium des bißherigen g moll, und paſſiret in tranſitu frey durch.



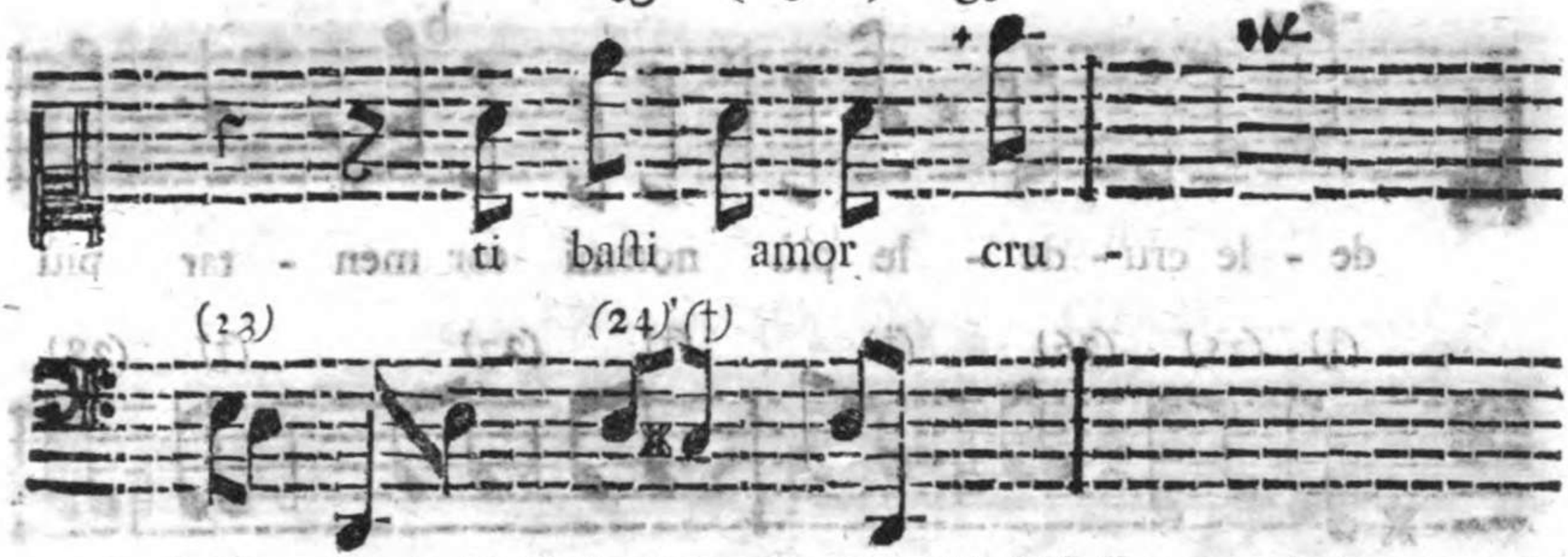
(20) Schlieſſet durch die 6te in das f dur, $\{\begin{matrix}6 & 5\\4 & 3\end{matrix}\}$

Nach dieſer Cadenz läſſet ſich das thema des erſten Rittornello wieder hören, alſo tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\}$ wobey man die rechte 4te des modi f dur, nehmlich b. moll wird anzuſchlagen wiſſen. Bey folgender Note

(22) Müſte man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu beſagter 3 mahl wiederhohlten Note (22) die natürliche 6 anſchliege: weil ſich aber dieſes Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, ſo machen wir allhier dieſe Souveraine, und unentbehrliche

Obſervat. pract. 7. **Daß man in dergleichen** Arien, Recitativ, **und 2. ſtimmigen Sachen den** ambitum modi **gar öffters aus der nachfolgenden** modulation **beyder Stimmen vorher ſehen, und alſo die folgenden** Noten **in einem Augenblick überſehen lernen muß.** Welches prævedere freylich eine auf die bloſſe Erfahrung, und praxin gegründete Regel iſt, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verſchiedene in dieſer Cantata antreffen. Wenn wir alſo bey gedachter Note (22) auf die nechſt folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, ſo ſehen wir, daß nicht allein der Baß ſo gleich ſich in das D. moll wendet, ſondern auch die Stimme in eben dieſen modo zu moduliren anfänget. Aus dieſer



Raiſon wird nun das bald eintretende D. moll viel beſſer præpariret, wenn man kürtzlich das gantze Thema alſo beziffert:



Hierbey iſt inſonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ die natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieſer Clavis ſo wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D moll gemein iſt. Allein es iſt dieſes ein beſonders gebräuchlicher paſſus compoſitionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten auſſerordentlichen Gang (da man nehmlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi auffwerts zu ſteigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero præſupponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nechſtkünfftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie würcklich geſchiehet; da denn das h. in tranſitu nothwendig gedachte 4 verurſachen muſte, ob ſie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuffet. Wem dieſe gründlichen raiſons allzuſchwehr, und dunckel ſcheinen, dem kan man die gantze Sache kürtzer geben, und ſagen, daß gedachte 4 nur deswegen contra ambitum modi mit eingefloſſen, weil eine obere Stimme aus dem a per tranſitum auffwerts in das cis gehet, da denn in tranſitu ſelbſt nothwendig die rechte 2de h. muſte gebrauchet werden, weil ſonſt der unnatürliche Gang einer 2d. ſuperfl. nehmlich a. b. cis. entſtanden wäre.



[23] Bekömmt nun den Satz $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ statt $\left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right\}$ wegen der oben, observat. pr. 6. am Ende, angegebene Raison.

[24] Hat in seinen von der Stimme angegebenen Secunden-Accorde nothwendig die 6b. welche man in der specie 8va des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügten raison.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurtz vorher der modus a moll durch sein Semitonium gis angedeutet worden.

[26] Wird man die rechte 3e anschlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Bass-Noten, successivè die 8ve die 3. min. und die 4t. maj. an. Diese Stimmen schläget man nun auff einmahl gleich bey der ersten Bass-Note, nebst ihrer zugehörigen 6te, an $\left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right\}$

[28] Hier müste man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden seyn: ein erfahrner Accompagnist aber wird statt derselben viel lieber die 6f. anschlagen, weil solchergestalt die zwey auff einander folgenden 6ten, nehmlich 6g und 6f. mit dem Basse zugleich um ein Semitonium steigen, und den letzten Satz harmoniöser machen.

[29] Schlägt nebst seiner 7me das bey vorhergehender Bass-Note vorgekommene X nothwendig wieder an.



[30] Kan bey ſeiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder beſſer die 6t. maj. cis anſchlagen, weil dieſes Semitonium unmittelbahr nachfolget.

[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter maſſen durch die 6te zur Cadenz $\left\{\begin{matrix}6 & 5\\ 4 & \text{X}\end{matrix}\right\}$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Baſs vorher gelegen, und nachgehends unter ſich reſolviret, ſo iſt es der Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ aus eben der raiſon, welche in vorhergehenden Capitel §. 10. no. 1. von dieſem Satze im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu ſeiner 5t. min. ſtatt der natürlichen 6te g. die 6t gis an, weil wir allhier im a moll ſeyn, auch dieſes gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr



grad die richtige 6te fis. Will man übrigens ſtatt dieſer 6te die 7. anſchlagen, ſo fället es hier harmoniöſer aus.

(20) Hat die gewöhnliche Recitativ-Cadenz, wozu man leicht die rechte 5te aus der ſpecie 8væ des e. moll finden wird.

(21) Hat 3. maj. und (22) die 6. über ſich, weil das erſtere die 5ta modi, und das letztere die 3a modi iſt. Die folgenden 2. Tacte aber dieſes Arioſo, ſeynd eine bloſſe Wiederhohlung des erſten Rittornello, alſo werden auch dieſelbigen Signaturen anhero wiederhohlet.
Das Recitativ fänget einen neuen Satz im Modo c. dur an, alſo hat die folgende Note

(23) natürlich die 6. über ſich, weil ſie das Semitonium modi iſt.

(24) Kan zwar, als 6ta modi maj. gar wohl die 5te über ſich leiden, (Reg. 6. ſpecial.) ein erfahrner Accompagniſt aber wird dieſer Note lieber die 8. geben, weil die 2. Baſſ-Noten c. H. vorher gegangen nach der folgenden;

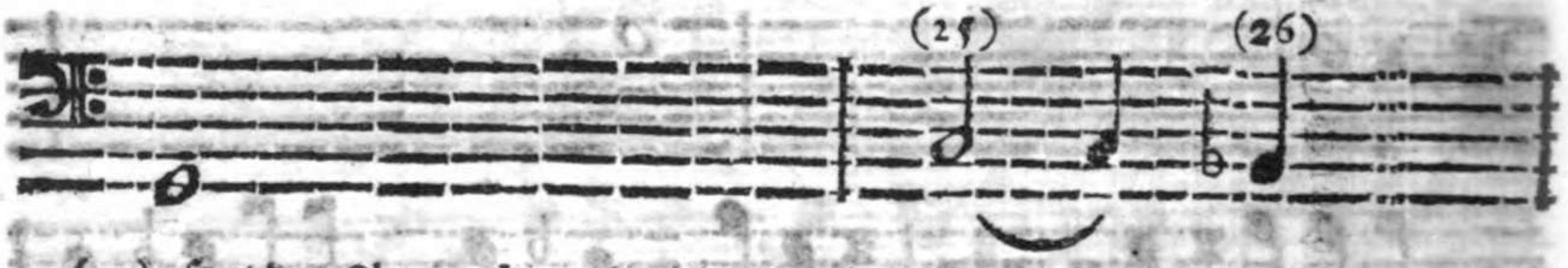
Obſer-



Obſervat. pract. 3. Wenn ein Modus major per gradus in die 4te unter ſich geſetzt, ſo hat die andere Note natürlich die 6. und die 3te die ♮. { c 6 H ♮ A G. } ratio:

Es machet dieſer Gang eine halbe Cadenz in die 5tam modi, wozu nothwendig das Semitonium der ♮. über der 3ten Note erfodert wird. Ob nun wohl in unſern obigen Exempel nach dem { ♮ A } von dieſer halben Cadenz abgebrochen, und ſtatt des letzten G. ein frembder Satz { ♯ fis } ergriffen wird, ſo iſt doch dieſer nur eine verkehrte Harmonie des vorhergehenden { ♮ A }, deren reſolution dennoch in das G. nachfolget. Ubrigens wäre auch der Gang der erſten 3. Noten genug, der letzten die ♮. zu geben, ſo lange die Stimme nicht contradiciret.





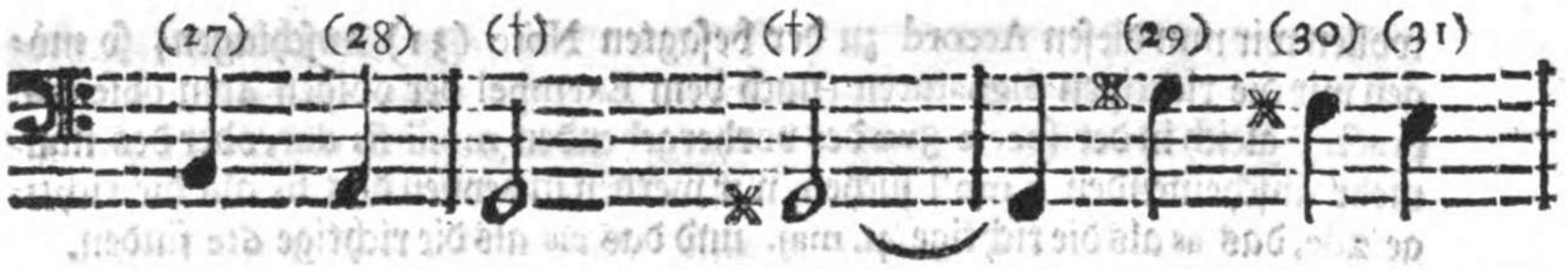
(25) Hat den Clavem dis, und nicht das im ſyſtemate befindliche e. zu ſeiner 3e weil die 6. min. jederzeit die 3. min. zu ihrer natürlichen Harmonie hat. Wir müſſen aber hier ein Dubium moviren, deſſen Beantwortung in vielen andern dergleichen Fällen ſeinen Nutz hat. Nehmlich es fraget ſich, in welcher ſpecie 8væ ein ungeübter zu beſagter Note (25) die natürliche 3e dis ſuchen ſolle, wofern er ſie nicht auff oben gedachte Arth aus der 6. min. zu beurtheilen wiſſe? In der That ſcheinet der Modus allhier ſo verſtecket, daß man ihn nicht eigentlich benennen, und unterſcheiden kan. Denn zu dem vorhergehenden g. moll kan dieſe Baſſ-Note mit ihrer 6. nicht gehören, weil das g. moll in ſeiner ſpecie 8væ kein as, ſondern a. hat. Zum c. moll kan man ſie auch nicht rechnen, weil ſonſt das Semitonium modi, nehmlich H. ſtatt des nachfolgenden B. moll erſcheinen würde. Zum as dur läſſet ſie ſich auch nicht zehlen, weil dieſer Modus in ſeiner ſpecie 8væ kein D. tractiret, hingegen dieſes D. über dem nachfolgenden B. moll des Baſſes erſcheinet? Hieraus erhellet nun, daß ſich dieſer Accord $\binom{6}{c}$ allhier zu gar keinen Modo reduciren läſſet: alſo fraget man mit Recht, in welcher ſpecie 8væ man ſeine richtige 3e zu ſuchen habe? Zur Antwort dienet:

Obſervat. pract. 4. **Daß in ſolchen Anverwandten, und einander gleichſcheinenden Modis es auch gleich viel iſt, in welcher ſpecie 8væ dieſer Modorum man die richtigen Signaturen ſuchen will, ſie werden überall einerley zutreffen:** ratio: Weil ſonſt der Unterſcheid ſolcher zweiffelhafften Modorum aus denen beyden Stimmen nothwendig kläherer hervor leuchten müſte.

Dieſen nach mag man nun die natürliche 3e zu beſagter Note (25) gleich in der ſpecie 8væ des gedachten c. moll, des as dur, oder des vorhergegangenen g. moll ſuchen, man wird überall den Clavem dis zur verlangten natürlichen 3e finden.

(26) Kan





(26) Kan bey dem ordinairen Accord viel zierlicher die vorher gelegene 7me zugleich behalten.

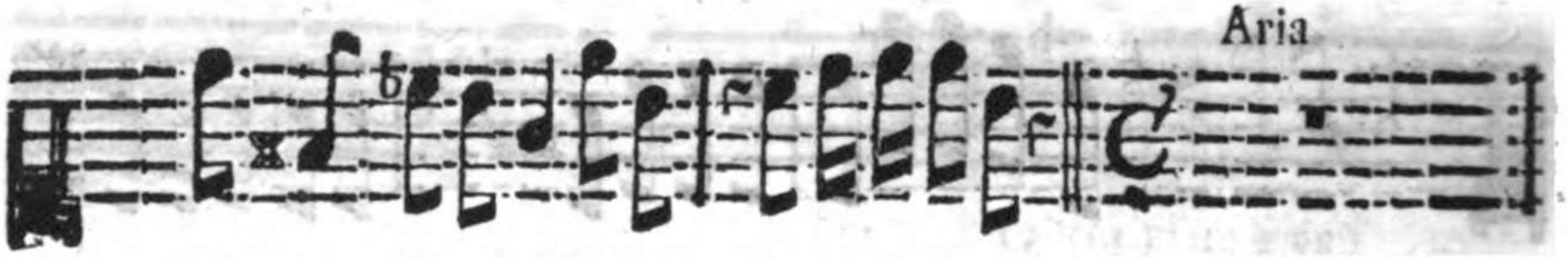
(27) Wird man die natürliche 5te fis anzuschlagen wissen, welche bey

(28) Die natürliche 6te zu dem Satze $\left(\frac{11}{2}\right)$ abgiebet.

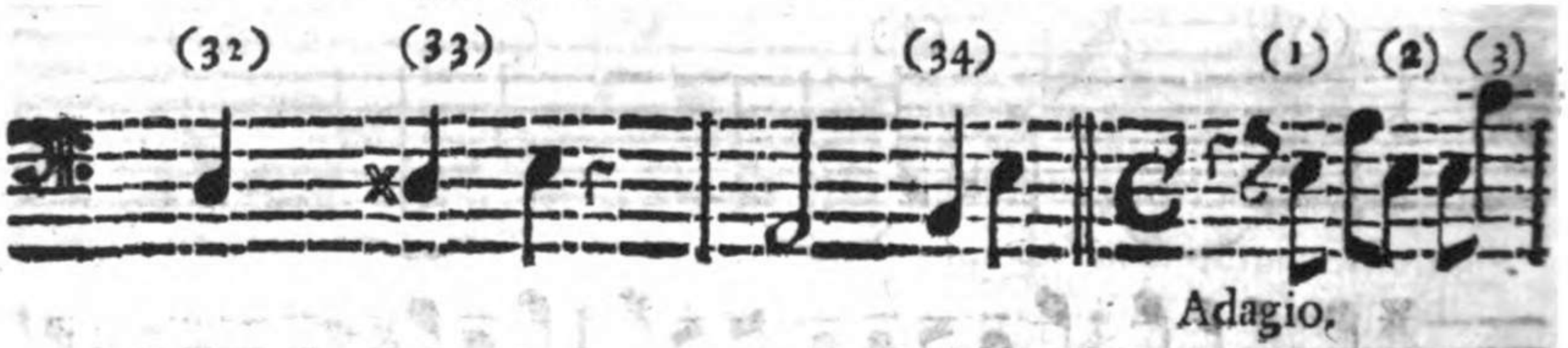
(29) Kan zwar bey seiner 5te min. die vorhergegangene 6te min. e. behalten: allein die 6te maj. wird hier viel harmoniöser ausfallen, weil beyde Stimmen eine halbe Cadenz in das fis dur zu machen scheinen, besagte 6te maj. aber das Semitonium dieses Modi ist.

(30) Wird man die natürliche 5te zufinden wissen, ohne selbige in der specie 8væ des nur gedachten Modi zu suchen.

(31) Verläst das Semitonium dieses Modi wieder. Nun könte man zu der von der Stimme angegebenen d. gar wohl die 3. maj. nehmlich das zum vorigen Modo gehörige gis anschlagen; allein wir machen hier:



mi tra figger più, tanto tanto ti basta.



Observat. pr. 5. Daß, wenn die Basis des Accordes (5/x) 2 gantze Tone unter sich gehet (wie hier fis. e. d.) so hat die mittlere Note viel harmoniöser den Accord $\{^{6}_{4}_{2}\}$

wollen wir nun diesen Accord zu der besagten Note (31) anschlagen, so mögen wir die richtigen Signaturen (nach dem Exempel der obigen 4ten observat. pract.) gleich in der specie 8væ des vorhergehenden modi fis dur, oder des nunmehr anscheinenden h moll suchen, wir werden in beyden das fis als die richtige 2de, das as als die richtige 4t. maj. und das cis als die richtige 6te finden.

(32) Hat die 6. weil es nicht allein die natürliche resolution der 4t. maj. ist, sondern auch hier die 3am des modi h moll abgiebet, dessen Semitonium der vorhergehende Accord angegeben.

(33) Wird man die richtige 3e fis zu finden wissen, und bey

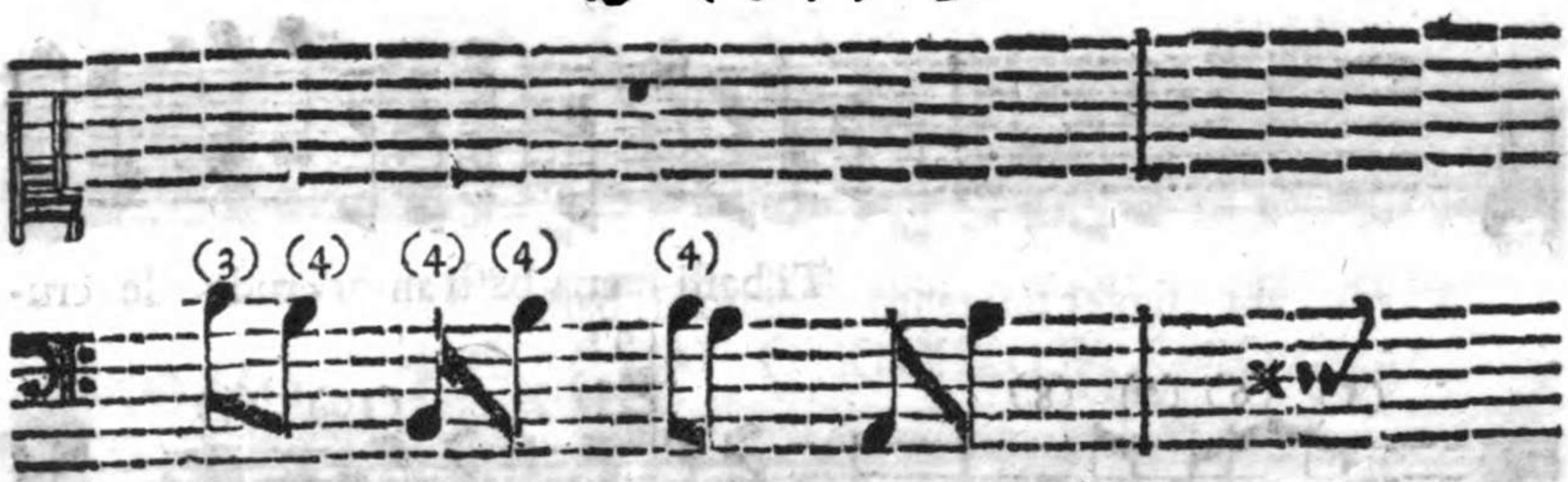
(34) folget die bekandte Recitativ-Cadenz.

Wir kommen nunmehro zu der ersten Aria dieser Cantate, welche wiederum in der 5ta modi anfänget, wie aus der ersten Cadenz des Rittornello zu ersehen; deswegen haben nun die Noten

(1) und (2) die 3. maj. über sich, weil sie eben gedachte 5tam modi anschlagen, nach der bekandten Reg. 1. spec.

(3) (3) und (7) haben die 6. über sich, weil sie 3. modi angeben. Die einerley-Noten

(4) Ha-



(4) Haben alle die 6t über sich, weil sie die 2dam modi min. angeben. Reg. 5. spec. Mit diesen natürlichen Accompagnement der ersten 2 Tacte könte man nun zufrieden seyn; weil man es aber zierlicher und harmoniöser haben, so dienet zur:

Observat. pr. 6. **Daß wenn bey einer langsamen Mensur eine** virtualiter **lange** Note **den vorhergegangenen** Clavem **wiederhohlet, und nach diesen einen** Grad **unter sich gehet, so** syncopiret **man viel zierlicher die wiederhohlte** Note **mit dem** Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ **oder** $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$

Dahero würden nun kürtzlich besagte 2. erste Tacte viel nobler also accompagniret:



den letzten Accord der $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ aber nimmet man statt $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ nur in diesen casu, wenn eine 6t vorhergegangen, und wegen des ambitus modi der Accord $\left\{\begin{matrix}6t\\4\\2\end{matrix}\right\}$ nachfolgen müste, worinnen eine harte dissonanz zwischen der 6t. maj. und 2d. min. entstehen würde. Diese zuvermeiden nimmet man nun in besagten



ten caſu den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ deſſen fundament allbereit in der erſten Abtheilung dieſes Tractates cap. 3. gezeiget worden.

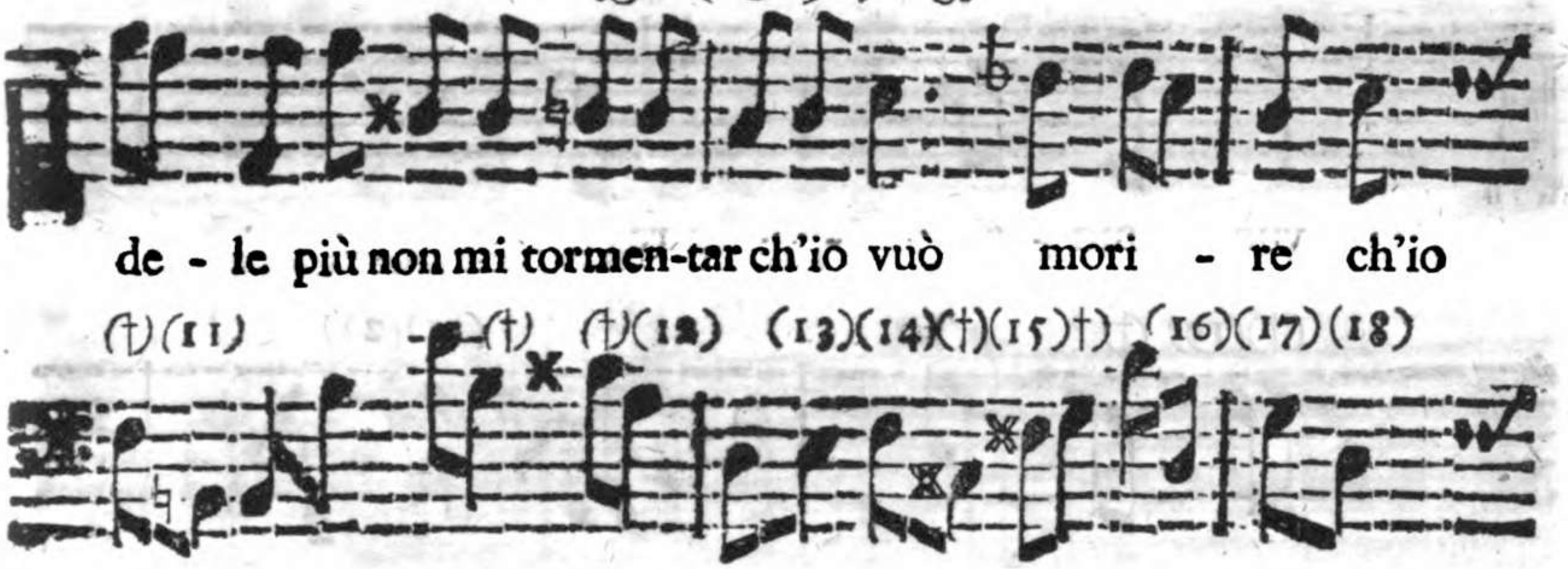
Wir fahren in unſerer Aria weiter fort, und remarqviren, daß die beyden Noten (5) und (6) zwar mit dem ordinairen Sexten-Accorde nebſt der 3. min. zufrieden ſeyn müſten: Allein ein geübter Accompagniſt wird hier wiederum geſchickter verfahren, wenn er der Note (5) die vorher gelegene $\left(\begin{matrix}7\\5\end{matrix}\right)$ und der Note (6) den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ in form eines (oben c. I. ſect. 2. beſchriebenen) anticipirten Tranſitûs giebet, wodurch der allhier zur Cadenz eilende ambitus modi viel deutlicher exprimiret wird.

(8) Hat die gewöhnliche Cadenz (4 X) oder $\left\{\begin{matrix}6&5\\4&X\end{matrix}\right\}$

(9) Hat 3. maj. über ſich, weil es 5ta modi iſt.

(10) Kan nach Gefallen die 6. oder 5. haben, weil es die, mitten im Sprunge ſtehende 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

(11) Hat keine 5tam perfectam in ambitu modi: es ſcheinet aber zweiffelhafft, ob man hier die 6. min. g. nach dem kurtz vorher berührten modo c dur; oder die 6. maj. gis, nach dem gleich darauff folgenden modo a moll anſchlagen ſoll? Betrachtet man aber ſo wohl die vorhergehende, dem modo a moll gantz eigene modu-



modulation des Baſſes $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ A\ f\ H \end{matrix} \right\}$ als auch das unmittelbahr nach dem H. angegebene gis der Singe-Stimme: ſo bleibet kein Zweiffel übrig, daß wir es hier mit dem a moll zu thun haben, folgbar hat die Note (11) *cf*, weil ſie als 2da modi min. betrachtet wird. Reg. 5. ſpec. Noch harmoniöſer aber werden wir verfahren, wenn wir über gedachter Note (11) und ihrer nechſtfolgenden Note die vorhergelegene $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix} \right\}$ anſchlagen, und dieſe über der 3ten Note erſt in die *cf* reſolviren.

(12) Behält nebſt der 7. die 3. maj. weil es hier 5ta modi iſt, indem das bey der vorhergehenden Note angegebene Semitonium cis den modum D. moll andeutet, weshalber auch

(13) Als 2da modi min. die *cf* über ſich haben kan, wofern man dieſe Note nicht mit der bekandten $\left\{ \begin{matrix} 7 \\ 3 \end{matrix} \right\}$ in tranſitu will durch paſſiren laſſen.

(14) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.

(15) Giebt ein neues Semitonium des modi g moll an, und hat alſo die 6. über ſich.

(16) Schlieſſet durch die 6te in das g moll $\left\{ \begin{matrix} 6bf \\ 4\ X \end{matrix} \right\}$

(17) Hat noch die 3. min. des modi g moll, und

(18) Hat 3. maj. als die 5ta modi.

(19) Verläſt das Semitonium des bißherigen g moll, und paſſiret in tranſitu frey durch.



(20) Schlieſſet durch die 6te in das f dur, $\{^{6}_{4}\ ^{5}_{3}\}$

Nach dieſer Cadenz läſſet ſich das thema des erſten Rittornello wieder hören, alſo tractiret man es auch auff gleichen Fuß, und giebet der Note

(21) Den Accord $\{^{6}_{4}_{2}\}$ wobey man die rechte 4te des modi f dur, nehmlich b. moll wird anzuſchlagen wiſſen. Bey folgender Note

(22) Müſte man es einen ungeübten zu gute halten, wenn er in dem modo f dur, bliebe, und deswegen zu beſagter 3 mahl wiederhohlten Note (22) die natürliche 6 anſchliege: weil ſich aber dieſes Accompagnement nicht wohl mit dem gleich darauff eintretenden D. moll räumet, ſo machen wir allhier dieſe Souveraine, und unentbehrliche

Obſervat. pract. 7. **Daß man in dergleichen** Arien, Recitativ, **und 2. ſtimmigen Sachen den** ambitum modi **gar öffters aus der nachfolgenden** modulation **beyder Stimmen vorher ſehen, und alſo die folgenden** Noten **in einem Augenblick überſehen lernen muß.** Welches prævedere freylich eine auf die bloſſe Erfahrung, und praxin gegründete Regel iſt, dazu man ungeübte durch viele Exempel anführen muß. Dergleichen Exempel werden wir nun verſchiedene in dieſer Cantata antreffen. Wenn wir alſo bey gedachter Note (22) auf die nechſt folgenden Noten beyder Stimmen einen Blick voraus thun, ſo ſehen wir, daß nicht allein der Baß ſo gleich ſich in das D. moll wendet, ſondern auch die Stimme in eben dieſen modo zu moduliren anfänget. Aus dieſer



Raiſon wird nun das bald eintretende D. moll viel beſſer præpariret, wenn man kürtzlich das gantze Thema alſo beziffert:



Hierbey iſt inſonderheit zu mercken, daß man zwar bey dem Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ die natürliche 4te b. moll behalten können, weil dieſer Clavis ſo wohl dem vorhergehenden f. dur, als dem nachfolgenden D moll gemein iſt. Allein es iſt dieſes ein beſonders gebräuchlicher paſſus compoſitionis, welcher den, oben c. 2. h. Sect. bey allen modis minor. angehengten auſſerordentlichen Gang (da man nehmlich aus der 5ta modi durch die 6tam maj. und 7. maj. in die 8vam modi auffwerts zu ſteigen pfleget) zum Grunde hat. Dahero præſupponiret man, daß in obigen Exempel eine obere Stimme aus dem a. (als der nechſtkünfftigen 5ta modi) durch das h. und cis in die 8vam modi des D. moll gehet, wie würcklich geſchiehet; da denn das h. in tranſitu nothwendig gedachte 4 verurſachen muſte, ob ſie gleich wieder den vorhergehenden, und nachfolgenden modum läuffet. Wem dieſe gründlichen raiſons allzuſchwehr, und dunckel ſcheinen, dem kan man die gantze Sache kürtzer geben, und ſagen, daß gedachte 4 nur deswegen contra ambitum modi mit eingefloſſen, weil eine obere Stimme aus dem a per tranſitum auffwerts in das cis gehet, da denn in tranſitu ſelbſt nothwendig die rechte 2de h. muſte gebrauchet werden, weil ſonſt der unnatürliche Gang einer 2d. ſuperfl. nehmlich a. b. cis. entſtanden wäre.



[23] Bekömmt nun den Satz $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ statt $\left\{\begin{matrix}6\\4\\3\end{matrix}\right\}$ wegen der oben, observat. pr. 6. am Ende, angegebene Raison.

[24] Hat in seinen von der Stimme angegebenen Secunden-Accorde nothwendig die 6b. welche man in der specie 8væ des modi D. moll findet. Nach der Reg. 2. Special. beygefügten raison.

[25] Hat die 6. als 3a modi, weil kurtz vorher der modus a moll durch sein Semitonium gis angedeutet worden.

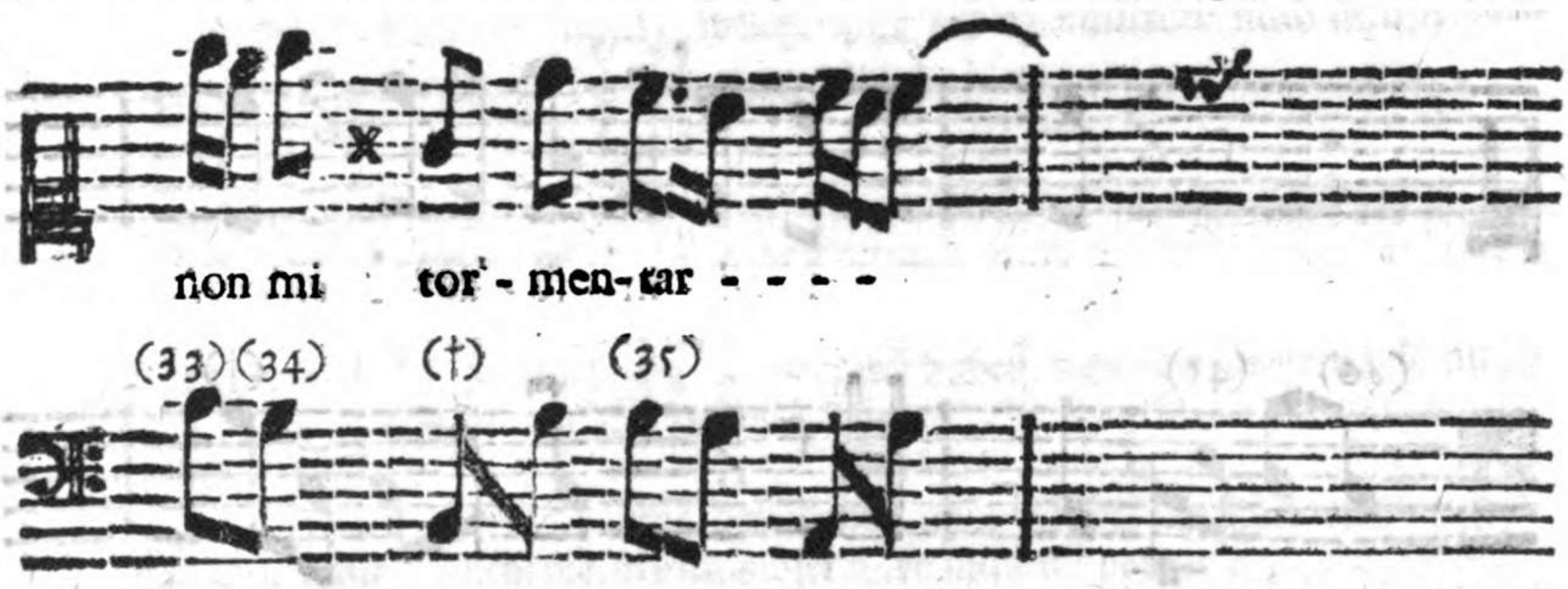
[26] Wird man die rechte 3e anschlagen.

[27] Giebet die Stimme zu denen beyden Bass-Noten, successivè die 8ve die 3. min. und die 4t. maj. an. Diese Stimmen schläget man nun auff einmahl gleich bey der ersten Bass-Note, nebst ihrer zugehörigen 6te, an $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$

[28] Hier müste man zwar mit der natürlichen 6te g. zu frieden seyn: ein erfahrner Accompagnist aber wird statt derselben viel lieber die 6f. anschlagen, weil solchergestalt die zwey auff einander folgenden 6ten, nehmlich 6h und 6f. mit dem Basse zugleich um ein Semitonium steigen, und den letzten Satz harmoniöser machen.

[29] Schlägt nebst seiner 7me das bey vorhergehender Bass-Note vorgekommene X nothwendig wieder an.





[30] Kan bey ſeiner 5t. min. entweder die natürliche 6te c. oder beſſer die 6t. maj. cis anſchlagen, weil dieſes Semitonium unmittelbahr nachfolget.

[31] Nimmet man die rechte 3e dazu.

[32] Gehet bekandter maſſen durch die 6te zur Cadenz $\left\{\begin{matrix}6 & 5\\ 4 & \text{X}\end{matrix}\right\}$

[33] Wird die 4te angegeben. Weil nun der Baſs vorher gelegen, und nachgehends unter ſich reſolviret, ſo iſt es der Accord $\left\{\begin{matrix}6\\ 4\\ 2\end{matrix}\right\}$ aus eben der raiſon, welche in vorhergehenden Capitel §. 10. no. 1. von dieſem Satze im Recitativ gegeben worden.

[34] Schläget zu ſeiner 5t. min. ſtatt der natürlichen 6te g. die 6t gis an, weil wir allhier im a moll ſeyn, auch dieſes gis, als das Semitonium modi, unmittelbahr nachfol-







nachfolget. Uber denen folgenden 2. Baſſ-Noten bleibet nun der Satz $\{\overset{6}{5\natural}\}$ liegen, biß man über der Note

[35] wegen der vorhergegangenen 6 den Accord $\{\overset{7}{4}\ 2\}$ ſtatt $\{\overset{6\dagger}{4}\ 2\natural\}$ anſchläget,

zu Vermeidung der mehrmahls gedachten Härtigkeit.

[36] Nehme man die rechte 3e.

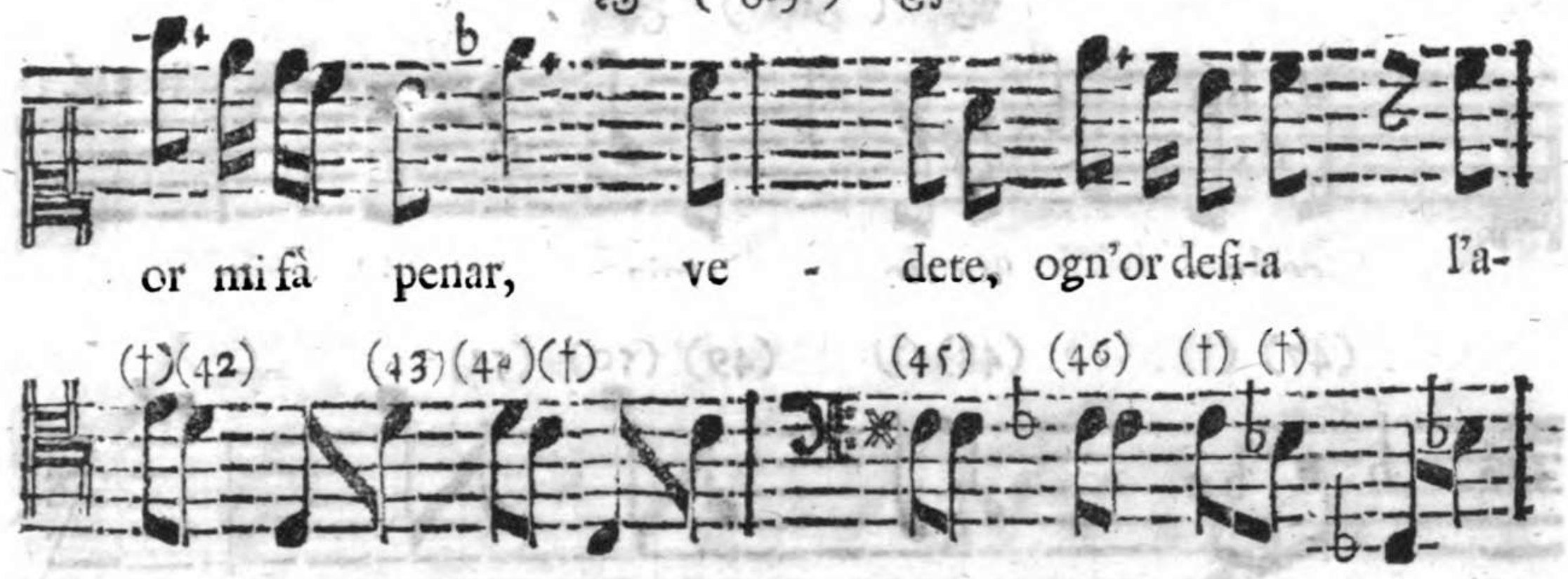
(37) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.

(38) Gehet durch die 6. zur Cadenz. $\{\overset{6\ 5}{4\ \times}\}$

(39) Hat 3. maj. als die 5ta modi, und

(40) Hat die 6. als 3a modi.

[41] Wiederhohlet die vorige Cadenz im a moll.



[42] Kan die 5te oder 6te haben, welche letztere sonst natürlich nach dem Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ erfolget.

[43] Giebet ausdrücklich diese 6te an, welche weil sie major ist, und über der folgenden Note 2d. min. erscheinet, so muß eben diese Note

[44] den Accord $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right\}$ statt $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ über sich haben, nach der mehrmahls angeführten raison.

[45] Zeiget 5t min. in der Stimme, dabey man zwar mit der zugehörigen 6te zufrieden seyn müste: Allein viel harmoniöser wird man die vorher gelegene b7 defic. behalten, welche bey

[46] gebührend resolviret, wobey man entweder die vorher gelegene 5t. min. c. behalten, oder besser den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anschlagen kan, umb diesen passum compositionis auff gleiche Art zu tractiren, wie wir ihn oben in dem 3ten Tacte des ersten Ritornello tractiret haben.

[47] Giebet in der Stimme $\left\{\begin{matrix}6\\2\end{matrix}\right\}$ an, wozu die 4te gehöret. Nun müste man zufrieden seyn, wenn die 4ta perfecta, as, hierzu angeschlagen würde, weil so wohl das vorhergehende c moll, als etwann das in folgender Note durch die 6tam modi angegebene f. moll diesen Clavem in ihrer Specie 8væ haben: Allein ein erfahrner Accompagnist wird hier lieber die 4t. maj. nehmen, weil solcher gestalt die



die Harmonie dieſer und der folgenden Note eine richtige Imitation und transpoſition der kurtz vorhergegangenen zwey mit † † bezeichneten Noten abgeben; Dahero wir hier formiren:

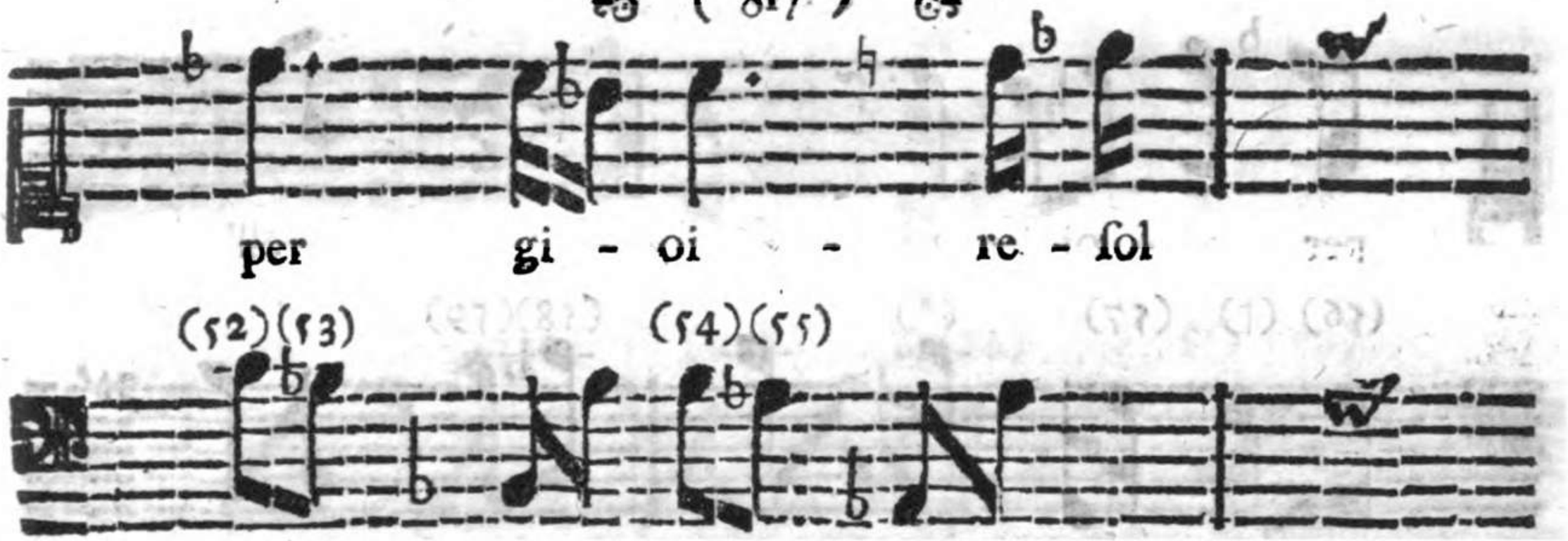
Obſervat. pract. 8. **Daß wo der** Baſs **ſein** Thema **in viel oder wenig** Noten transponiret, **da** transponiret **man auch gern das vorige** Accompagnement **zugleich mit.**

Dergleichen Exempel finden ſich in dieſer Arie verſchiedene, ſo offt der andere und 3te Tact des erſten Rittornello in denen nachfolgenden Zeilen wiederhohlet, und transponiret werden.

[48] Wird als die 5ta modi des allbereit gedachten f moll betrachtet, und ſolte dahero die 3 maj. über ſich haben. Weil aber dieſe, mit der in der Singe-Stimme angegebenen ♭ einen unnatürlichen Satz verurſachet, ſo müſſen wir das oben recommendirte prævedere zu Hülffe nehmen, und ſehen, wie denn dieſe ♭ in nechſtfolgenden Noten reſolviret wird, da ſich denn über:

[49. und 50] euſert, daß ſie bey einem liegenden, oder einerley Clavem wiederhohlenden Baſſe in die 5te reſolviret. Aus dieſer raiſon hat ſie nun die 4te und nicht die 3e in ihrer Compagnie, nach der in vorhergehenden Capitel §. 9. no. 2. in dem Additamento - c gemachten Anmerckung. Geben wir nun denen beyden Baſſ-Noten [48 und 49] die 4te zu der in der Stimme angegebenen ♭ ſo kömmet ſtatt der

Obſerv. pract. 9. **Folgender beſondere** paſſus compoſitionis **heraus, welchen man wohl zu mercken hat, weil er in 2. ſtimmigen Sachen auff die Arth,**



Arth, wie er in der Cantata befindlich, zum öfftern vorkömmt, und doch an sich selbst obscur ist.



(51) Behält als 5ta modi die bißherige 3. maj.

(52) Giebt die 2d. min. an, die dazu gehörige rechte 4te und 6te suchet man in der specie 8væ des f. moll, da man im 4ten Grad von besagter Bass-Note auffwerts den Clavem f. und im 6ten Grad den Clavem as findet.

(53) Hat natürlich die 6. weil der vorhergegangene Satz $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$ natürlich in die 6. resolviret. Die 3. min. aber muß dazu genommen werden, weil diese Note die 4tam modi angiebet. Reg. 2. spec. Die folgenden 2. Bass-Claves können nun entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder es kan bey der letzten die 5te angeschlagen werden, welches gleich viel ist, weil die Stimme nicht contradiciret. Bey der Note

(54) wird wiederum eine 2de angegeben. Weil wir nun annoch im f moll seyn, so muß die 4ta maj. als das Semitonium modi, statt der 4tæ perfectæ gebrauchet werden. $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$



(55) Hat die 6. weil es die natürliche resolution des vorhergehenden 2den-Accordes ist. Die folgenden 2 Baſſ-Claves können nun wiederum entweder gedachten 6ten-Accord behalten, oder bey der letzten Note die 5te dis ergreiffen, welche mit einen kurtzen Nötgen angegeben, und hierdurch zugleich das Semitonium des bißherigen modi verlaſſen wird.

(56) Hier haben wir das prævedere wiederum nöthig. Denn ob es wohl scheinet als wären wir wegen des nachfolgenden fis im modo g moll, so contradiciret doch die gleich darauff ins c moll gehende Cadenz. Diesen nach solten wir zwar über der Note (56) die 3. maj. als das Semitonium des modi c moll anschlagen: Allein die in der Stimme angegebene 6b. nebst der folgenden Harmonie zeigen, daß wir eben den Casum vor uns haben, welcher in denen obigen no. (48. 49. und 50) vorgestellet worden. Folgbar hat die Baſſ-Note (56) die Harmonie $\left\{\begin{matrix}6b\\4\end{matrix}\right\}$ über sich, und die nach dem fis folgenden einerley Baſſ-Noten (57) haben die Harmonie $\left\{\begin{matrix}6b\ 5\\4\ \natural\end{matrix}\right\}$ über sich.

Nach diesen behält der folgende mit (*) bezeichnete halbe Tact natürlich die bißherige 3. min. Bey der nachfolgenden gleichsam bindenden oder vorhergehenden Note

(58) Entstehet aber ein Zweiffel wegen des Secunden-Accordes. Ein ungeübter wird hier gar leicht bey dem modo c moll bleiben, und deßwegen den Accord $\left\{\begin{matrix}6b\\4\\2\end{matrix}\right\}$ anschlagen, welches zwar nicht so gar unrecht wäre: Allein wer das prævedere verstehet, und nur einen Blick auf das nechstfolgende fis der Singe-



Stimme voraus thut, der wird gedachter Note (58) lieber den Accord $\left\{\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right\}$

geben, weil hierdurch der gleich darauff eintretende modus g moll viel beſſer præpariret wird.

(59) Hat nebſt denen 2. folgenden Baſſ-Noten die 6. weil es die natürliche reſolution der 4 iſt.

(60) Hat neben ſeiner 6te die 3. min. über ſich, weil es 4ta modi iſt. Viel harmonidſer aber kan man dieſer Note den Satz $\left\{\begin{matrix}6\\4\\5\end{matrix}\right\}$ geben.

(61) Hat 3. maj. weil es 5ta modi iſt.

(62) Müſſen wir nebſt der 5te die 3. min. anſchlagen, weil das ♮ der vorhergehenden Baſſ-Note den modum in D moll verwandelt hat. Reg. 7. ſpec.

(63) Kan man die 6t anſchlagen, weil ſie 2da modi min. iſt: wofern man die Note nicht will mit der bekandten 7ma in tranſitu $\left\{\begin{matrix}7\\3\end{matrix}\right\}$ durch paſſiren laſſen.

(64) Hat die 6. als 3a modi, und

(65) Hat gleichfalls die 6te, weil ſie 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

(66) Hat wiederum die 6. als 2da modi.

(67) Hat 3. min. über ſich, als 4ta modi.



(68) Hat die 6. als das Semitonium des vorhergehenden a. moll, welcher modus zwar bey

(69) wieder changiret, aber nichts deſtoweniger die 6. behält, weil

Obſervat. pr. 10. **Bey dergleichen abſteigenden** Semitonio minori **die** 5ta perfecta **über der letzten** Note **iederzeit** abſurd, **und wieder die natürliche** Harmonie **ausfället.**

(70) Giebet die 4te an, wozu man die rechte 5te in der ſpecie 8væ des H moll finden kan, wohin uns das in der Singe-Stimme ſo wohl vorhergehende als nachfolgende as führet.

(71) Hat 3. maj. weil es 5ta modi iſt. Die richtige 5te cis aber findet man wiederum in der ſpecie 8væ dieſes modi: welche auch der folgenden Note

(72) ihre richtige 5te fis giebet.

(73) Kan zwar mit dem ordinairen Accord zu frieden ſeyn: ein erfahrner Accompagniſt aber wird ihr viel lieber den Accord $\{\frac{7}{\#}\}$ geben, weil ſie gleichſam eine Cadenz in das folgende a moll zu machen ſcheinet.

(74)





(74) Hat die 6 über ſich, man mag ſie als die 3a des vorhergehenden modi a moll, oder als die 6ta des gleich nachfolgenden e moll betrachten.

(75) Wird man die rechte 5te zu geben wiſſen.

(76) Könte zwar den ordinairen Accord haben: Allein wir machen hier folgende Obſervat. pract. 11. **Daß wenn vor dieſer** Note **(welche die** 4ta modi **iſt) die** 5te modi **vorher gehet, und die ordentliche** Cadenz **unmittelbahr nachfolget, ſo hat beſagte** 4ta modi **beſſer den** Accord $(\frac{7}{5})$

Ratio: Es wird dieſe Note ſolchenfals nur als eine bloſſe Bewegung und Variation folgender beſtändig liegenden Cadenz betrachtet:



Variatio. Variatio.

Dieſen nach haben nun die Noten

(77) Die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ oder $(\frac{6}{4}\,\frac{5}{✕})$ welches einerley iſt.

(78 Hat die 6. weil es 6ta modi min. iſt. Harmoniöſer aber wird das Accompagnement ausfallen, wenn man über dieſer Note die vorhergelegene 7me h. liegen läſſet, und dieſe erſt über der nachfolgenden Baſſ-Note in die 6te reſolviret.

(79) Wird man die rechte 3e anzuſchlagen wiſſen, und bey

(80) Gehet die Stimme bekandter maſſen durch die 6te zur Cadenz $(\frac{6+}{4✕})$



Nach dieſer extravaganten Arie kommen wir zum Recitativ, allwo über der Note

(1) Die Ziffern $\binom{6}{2}$ von der Stimme angegeben werden, wozu die 4te gehöret.
(2) Kan entweder den ordinairen Accord, oder beſſer den Accord der zugleich angegebenen $\frac{6}{5}$. haben.
(3) Kan zwar die bißherige 3. min. behalten: Jedoch ſchicket ſich die 3. maj. beſſer zu der metamorphoſi des folgenden weit entfernten modi.



(4) Hat ♮. über ſich, weil die Stimme dieſes ✕ ſchon vorhero in einem kurtzen Nötgen mit einflieſſen laſſen, woraus die Intention des Componiſten erhellet, daß er in den modum h. moll gehen, und folgbar gedachte Note (4) als 2dam modi tractiret haben will.

(6) Zeiget das Semitonium zum nachfolgenden cis moll. In der ſpecie 8væ dieſes modi aber wird man die rechte 5te zu gedachter Baſſ-Note (6) wie auch die rechte 5te zu der nechſtfolgenden Baſſ-Note, (7) und ferner die rechte 5te zu der folgenden Baſſ-Note (8) finden.

(9) Könte zwar die natürliche 3e bey ihrer 6. min. haben. Ein erfahrner Accompagnift aber wird dieſer Note lieber den Accord (64) geben, welcher bey der nach-



nachfolgenden (10) zur $(\frac{7}{5})$ wird, und alsdenn bey der Note (11) förmlich reſolviret. Und ſtellen hier die 4. Baſſ-Noten fis. e. dis. e. eben den paſſum compoſitionis vor, welcher oben in dem no. (49. und 50.) befindlichen Exempel der vorhergehenden Aria unterſuchet worden.

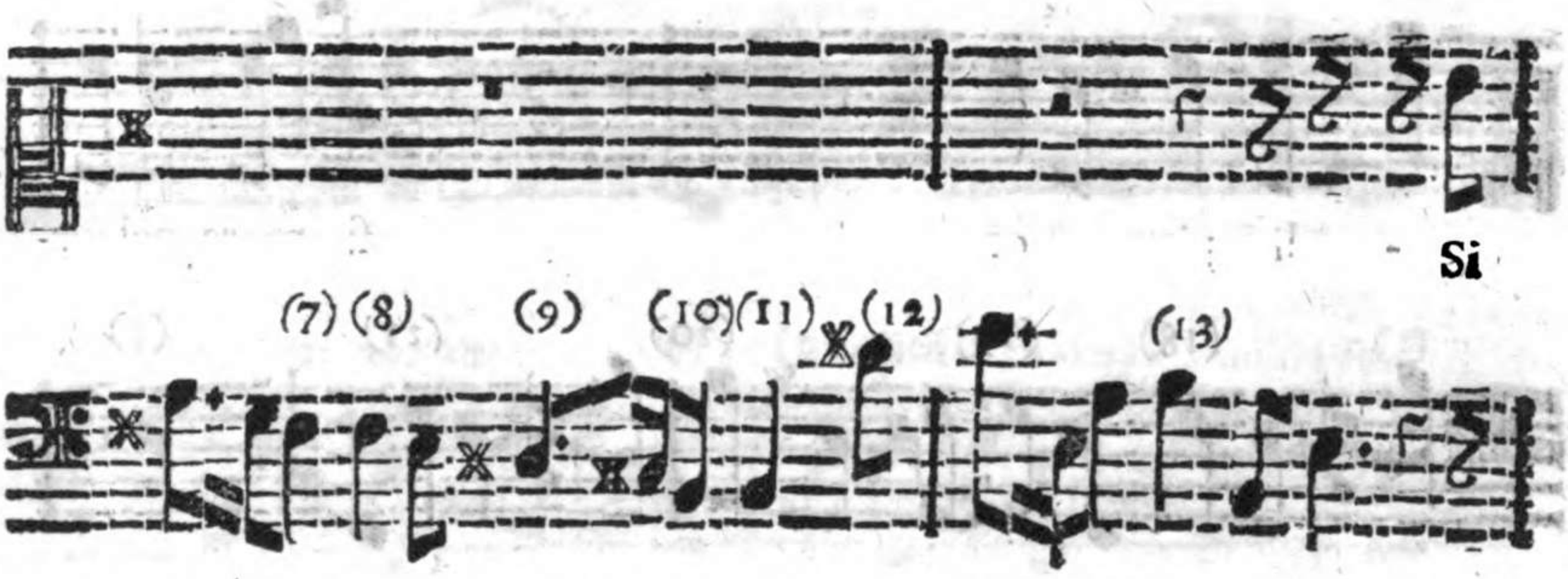
(12) Müſte zwar bey ihrer 5t. min. mit der natürlichen 6te, und die Note (13) mit dem ordinairen Accord zu frieden ſeyn: Allein das prævedere weiß es hier wieder beſſer zu machen: Denn es darff ein geübter Accompagniſt nur einen Blick auf die gleich darauff erfolgende Cadenz voraus thun, ſo wird er dieſe viel beſſer præpariren, wenn er der Note (12) die $6^{\flat}$. der Note (13) aber die natürliche 6te giebet, mithin die erſtere als 2dam des modi h moll, und die letzte als 3am dieſes modi tractiret. Hierdurch wird zugleich bey der Note

(14) die Cadenz 4 ✠ præpariret, welche nach Endigung der Stimme pfleget kurtz nachgeſchlagen zu werden. Die dazu gehörige rechte 5te findet man in der ſpecie 8væ des h moll.

Endlich kommen wir zur letzten Arie dieſer Cantate, worinnen es noch ziemlichen theils Natur-gemäß zu gehet, alſo werden wir dergleichen difficultäten im Accompagnement nicht finden, wie in der obigen erſten Arie. Betrachten wir nun in unſerer vorhabenden Aria die erſte Cadenz des Rittornello, nach der obigen obſerv. pract. 1. ſo finden wir daß die Note

(1) wie





(1) wiederum in der 5ta modi anfänget, und alſo die 3. maj. über ſich hat. Reg. 1. ſpec.

(2) Hat die 6. über ſich, weil es 6ta modi min. iſt. Reg. 6. ſpec.

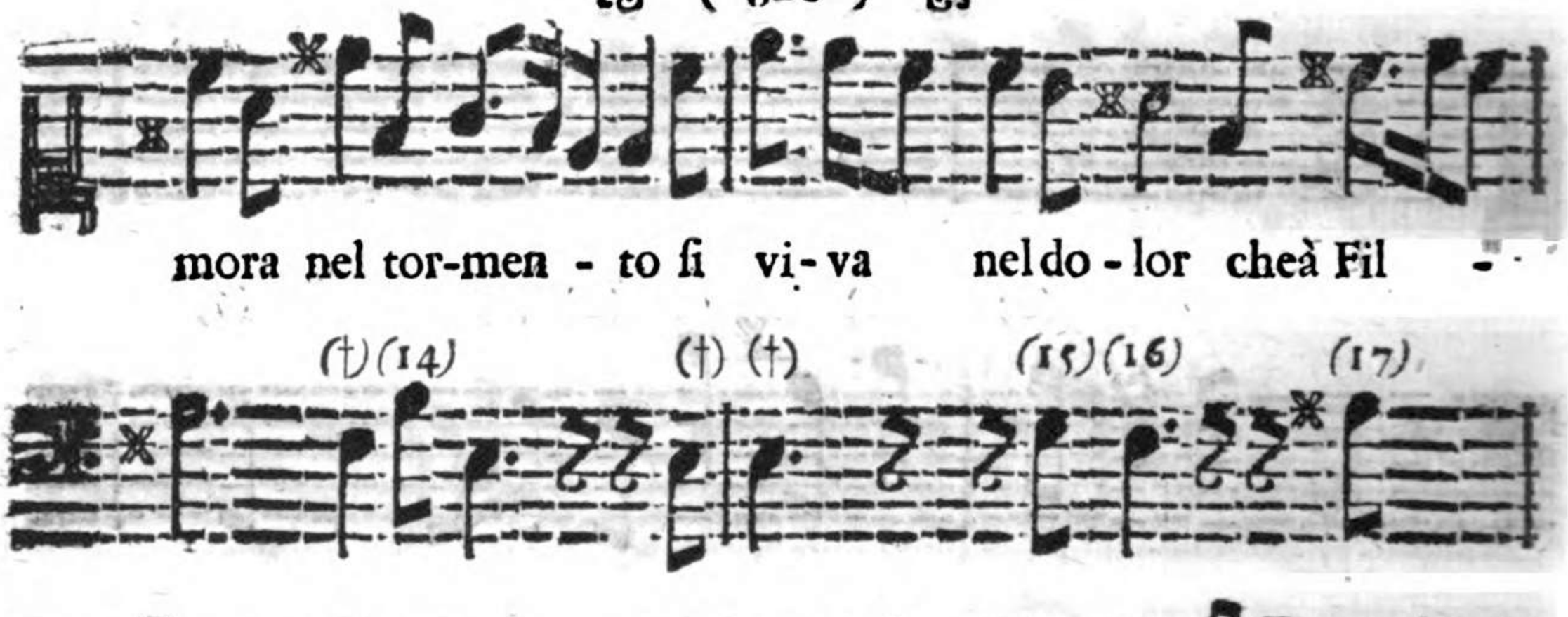
(3. 9. und 12) Haben die 6, weil ſie 2dam modi min. angeben. Reg. 5. ſpec.

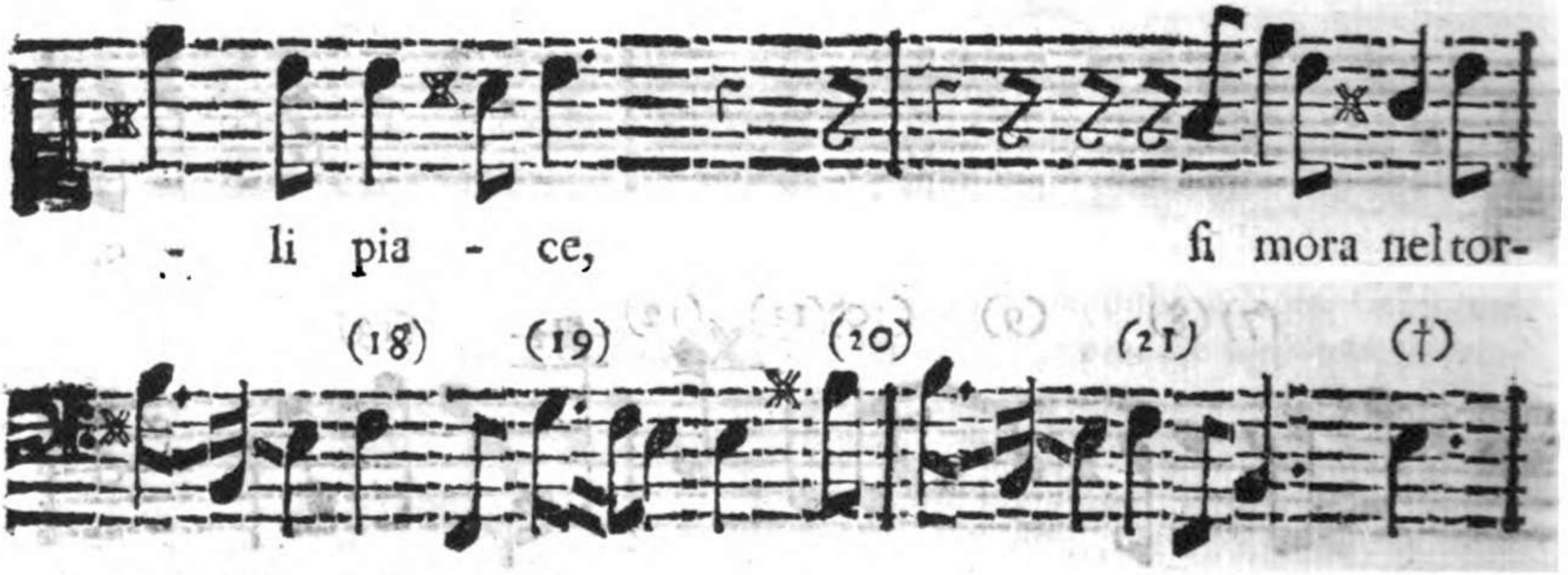
(5. und 6) Haben die 6. über ſich, weil ſie 3am modi angeben. Reg. 3. ſpec.

(10. und 11) Haben 3. maj. über ſich, weil ſie wiederum 5tam modi angeben.

(13) Machet die gewöhnliche Cadenz mit 4 oder $\binom{6}{4}\,5$

(14) Hat 3. maj. als 5ta modi.





(15) Hat die 6. als 3a modi.

(16) Hier giebt die Stimme das Semitonium zu h moll an, alſo wird man die rechte 5te zu dieſer Note allenfalls in der ſpecie 8væ des gedachten modi ſuchen.

(17. und 20) Haben die 6. weil ſie das Semitonium modi angeben. Dazu aber wird man die rechte 3e in eben beſagter ſpecie 8væ finden.

(18. und 21) Machen die bekandte Cadenz 4 ♯ oder $\binom{6}{4}$ ♯ ius h. moll, dazu abermahl die rechte 5te cis anzuſchlagen.

(19) Hat die 6. weil es 6ta modi min. iſt.

(22) Giebt die Stimme die 6. erſt bey der andern Note an. Dieſe 6. kan nun zwar gleich bey der erſten Note anſchlagen: iedoch wird man viel zierlicher bey gedachter erſten Note die vorhergelegene 7. anſchlagen, und dieſe erſt bey der andern Note in die angegebene 6te reſolviren.

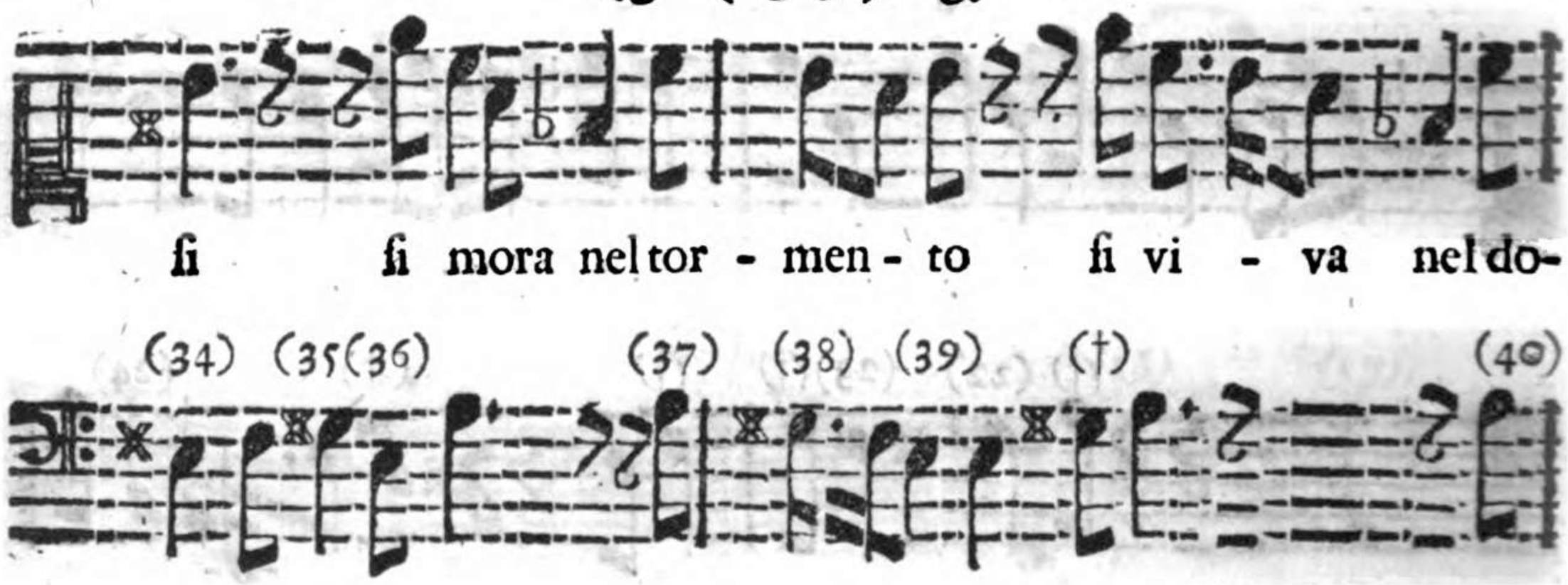


(23) Dieſer Note wird ein ungeübter ohne Zweiffel die natürliche 6. D. geben wollen: Allein ein erfahrner Accompagniſt judiciret aus dem prævedere oder Vorherſehen des in der Singe-Stimme gleich hernach erſcheinenden ✕, daß gedachte Note (23) die 6/ haben will, weil ſolchergeſtalt das bald eintretende e moll beſſer præpariret, und eben gedachte Note als die 2da modi tractiret wird.

(24) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 ✕ oder $\binom{6}{4}\,5\,\times$

(25) Hat die 6. man mag ſie als 6tam modi des bißherigen e moll, oder als 3am modi des gleich nachfolgenden a moll betrachten.

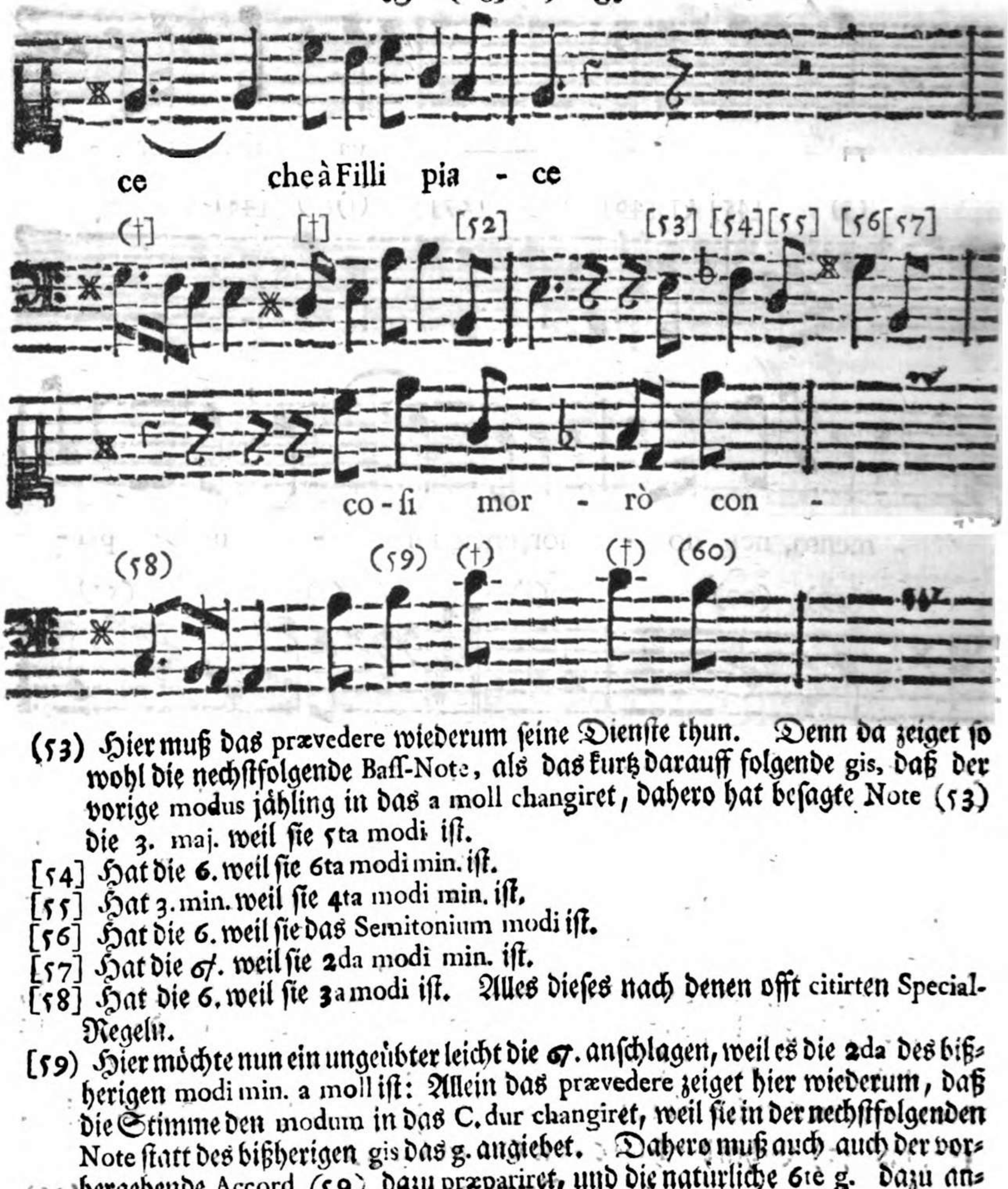
(26. 31. 35. und 38) haben die 6. weil ſie das Semitonium des modi a moll angeben, worinnen biß dahin beſtändig moduliret wird, indem das ein paarmahl im Baſſe dazwiſchen vorfallende dis nur als ein bizarrer Satz zubetrachten, deſſen ✕ nicht continuiret wird.



(27. 29. 32. 34. 36. 39) Haben alle die 3. maj. weil ſie die 5tam modi angeben.
(28. und 33) Haben die 6. weil ſie 6tam modi min. angeben.
37. und 40) Könten zwar nicht unrecht die 5te haben: Allein weil die Singe-Stimme vorher ausdrücklich die 6. min. angiebet, ſo behält man ſie von Rechtswegen auch bey beſagten Baſſ-Noten. Hingegen muß man bey der Note
(41) ſo gleich wieder das fis ergreiffen, damit beſagte Note die rechte 3e bekomme. Weil wir nun hier wiederum im e moll ſind, ſo hat
(42) Die 3. maj. weil es 5ta modi iſt.
(43) Hat die 6. weil es 3a modi iſt.
(44) Hat die gewöhnliche Cadenz 4 X oder $\binom{6}{4}\,\binom{5}{X}$



(45) Hat die vorher angegebene 3. min. welche auch über
(46) annoch bleiben kan, weil hierdurch die transponirte Clauſul dieſes Tactes eine vollkommene gleiche Harmonie und Accompagnement mit dem vorhergehenden Tacte bekömmet, nach dem Fundament der obigen obſervat. pract. 8.
(47) Paſſiret in tranſitu des vorigen Accordes frey durch, weil die Stimme die 4te ausdrücklich halten läſſet.
(48) Wird man leicht die rechte 3e zu finden wiſſen. Bey der Note
(49) Wird ein neues Semitonium angegeben, welches das h moll andeutet. In der ſpecie 8væ dieſes modi aber wird man die rechte 6te zu dem in der Stimme angegebenen Accord $\binom{4}{2}$ zu finden wiſſen.
(50) Hat die 6. weil es die natürliche Reſolution der vorhergegangenen 4t. maj. iſt.
(51, und 52) Gehen durch die 6te zur Cadenz $\binom{6}{4}\,\frac{5}{\times}$



(53) Hier muß das prævedere wiederum ſeine Dienſte thun. Denn da zeiget ſo wohl die nechſtfolgende Baſſ-Note, als das kurtz darauff folgende gis, daß der vorige modus jählings in das a moll changiret, dahero hat beſagte Note (53) die 3. maj. weil ſie 5ta modi iſt.

[54] Hat die 6. weil ſie 6ta modi min. iſt.

[55] Hat 3. min. weil ſie 4ta modi min. iſt.

[56] Hat die 6. weil ſie das Semitonium modi iſt.

[57] Hat die 67. weil ſie 2da modi min. iſt.

[58] Hat die 6. weil ſie 3a modi iſt. Alles dieſes nach denen offt citirten Special-Regeln.

[59) Hier möchte nun ein ungeübter leicht die 67. anſchlagen, weil es die 2da des bißherigen modi min. a moll iſt: Allein das prævedere zeiget hier wiederum, daß die Stimme den modum in das C. dur changiret, weil ſie in der nechſtfolgenden Note ſtatt des bißherigen gis das g. angiebet. Dahero muß auch auch der vorhergehende Accord (59) dazu præpariret, und die natürliche 6te g. dazu angeſchla-



geſchlagen werden, weil dieſe Baſſ-Note nunmehro das Semitonium des modi C. dur ausmachet.

[60] Hat die 6. ſo wohl aus nur angegebener Raiſon, als auch weil ſie die natürliche Reſolution des vorhergegangenen Secunden-Accordes iſt.

[61] Hat wiederum die 6. als das Semitonium des bißherigen modi.

[62] Giebet das Semitonium des modi D. an, ob es aber D moll, oder D dur ſeyn ſoll, dieſes kan uns allhier das prævedere am kürtzeſten zeigen. Denn da erblicken wir gleich darauff das natürliche f. in der Singe-Stimme, alſo ſind wir im D. moll. Dieſen nach haben nun die Noten [62. 65. und 67] die 6te, weil ſie das Semitonium modi angeben.

(63) Hat 3. min. ſtatt der im ſyſtemate modi befindlichen 3. maj. weil wir gedachter maſſen im D moll ſeyn.

(64) Muß man zu dem angegebenen Accord $\binom{4}{2}$ die rechte 6te, b moll, und nicht h. anſchlagen, weil nach dem principio Reg. 2. ſpec. iedweder modus minor mit der 6t. min. umbgehet, womit auch die ſpecies 8væ des D moll übereintrifft

(66)



(66) Hat nebſt der angegebenen 6b nothwendig wiederum die 3. min. weil wir nicht allein noch im D moll ſeyn, ſondern auch die 6b iederzeit die 3. min. zu ihrer natürchen Harmonie hat, wie oben gedacht.

(68) Hat die 6. weil es hier das Semitonium des modi a moll iſt.

(69) Hat die bekandte Cadenz 4 ✠ oder $\binom{6\ 5}{4\ ✠}$

(70) Hat die 6. weil ſie 6ta modi min. iſt, denn wir ſind hier im modo e moll.

(71) Hier ſind wir im h moll, alſo wird man die rechte 5te in der ſpecie 8væ dieſes modi zu ſuchen wiſſen.

(72) Zu dieſen Satz wird man die rechte 3e anſchlagen.



(73) Hat die gebräuchliche Cadenz, wozu man wieder die rechte 5te cis anſchlagen wird.

(74) Könte man zwar die in der Stimme bey der andern Note angegebene 6t gleich bey der erſten Note anſchlagen: Harmoniöſer aber iſt es, wenn man die vorhergelegene 7. behält, und nochmahls erſt mit der Stimme in die 6t reſolviret. Bey der folgenden Note

(75) Verfähret man wiederum alſo, und brauchet ſtatt der ſimpeln 6. die 7 6.

(76) Hier wird nun ein ungeübter gar leicht die natürliche 6te a. anſchlagen, in Meynung, daß wir im D dur ſind. In der That läſſet es ſich auch dazu an, und contradiciren in dieſen gantzen Tacte nur allein die beyden letzten Baſſ-Noten.

Nun müſte man zwar zufrieden ſeyn, wenn das Accompagnement von no. (76. biß 80) auff das D. dur eingerichtet würde: Allein ein erfahrner Accompagniſt wird ſich die, über der Note (74) vorgekommene 6t. min. nicht haben irren laſſen, ſondern bey dem vorher angefangenen modo h. moll bleiben, und folgbar beſagter Note (76) als der 2dæ modi min. lieber die 6t. geben, da denn die Note



(77) zwar nach denen gewöhnlichen Regeln der geſchwinden Noten frey durch paſſiren ſolte; Allein wir können hier überhaupt ſtatt der

Obſervat. pract. 12. **Dieſen beſondern** paſſum compoſitionis **mercken, daß wenn die, mit der** 3. min. **vereinigte** 6. maj. per Semitonium **in die** 3. min. **über ſich ſteiget, oder von dar zurück gehet, ſo giebet man der mittlern** Noten **viel** harmoniöſer **einen beſondern** Accord **der** 6te, **und die** 3te **über ſich ſteigende** Note **kan nach Gelegenheit die** 5te **oder beſſer die** 8. **über ſich leiden, wie folgende** Exempel **alle** caſus **angeben.**



Nach dieſen principio bekömmet nun beſagte Note (77) den Accord der 6te, als 2a modi, und thut die zugleich haltende Stimme nichts darwieder. Die Note

(78) aber bekömmet viel natürlicher die 6f. ſtatt der ſonſt gebräuchl. 5te.

(79) Hat nebſt der in der Stimme angegebenen 5t. min. wiederum die 6f. als 2da modi, und



(80) Hat die natürliche 6te als 3a modi. Auff dieſe Arth connectiret die Harmonie mit denen folgenden Baſſ-Noten viel beſſer, wenn über der Note

(81) Als der 5ta des bißherigen modi, die 3. maj. und über

(82) Als dem Semitonio des bißherigen modi, die 6te angeſchlagen wird. Die rechte 5te zu der Note (81) und die rechte 3e zu (82) findet man in der ſpecie 8va des h. moll.

(83) Changiret den modum, dem Anſehen nach in das a dur, dahero hat dieſe Note als das Semitonium modi natürlich die 6te, will man aber die gleich darauff in der Singe-Stimme erſcheinende 5t. min. d. anticipiren, und ſie zugleich bey dieſen 6ten-Accorde niederſchlagen, ſo fället es harmoniöſer aus.

[84] Hat nebſt der ♮7. die 3. maj. als 5ta modi.

[85] Hat natürlich die 6. man mag ſie als die 3am des modi D. dur, oder als das Semitonium des gleichfolgenden modi g. dur annehmen. Dahero man auf gleiche Arth dabey die, in der Singe-Stimme erſcheinende 5t. min. c. anticipiren, und mit der 6te anſchlagen kan.

[86] Kan zwar als das bißherige Semitonium des modi g dur, die natürl. 6. über ſich haben: Allein wenn ein erfahrner Accompagniſt die Augen auf den bald wieder eintretenden ambitum des modi h. moll voraus wendet, ſo præpariret er dieſen modum viel geſchickter, wenn er beſagter Note (86) die 6t. der Note (87) den ordinairen Accord, und der Note (88) die natürliche 6te giebet, da denn die Note



(89) mit der 6/. wieder in eben denjenigen paſſum compoſitionis eintritt, welcher oben in dem Tacte, von no. (76) an, erkläret worden. Alſo wiederhohlet man hier die Signaturen des beſagten Tactes biß zu der Note

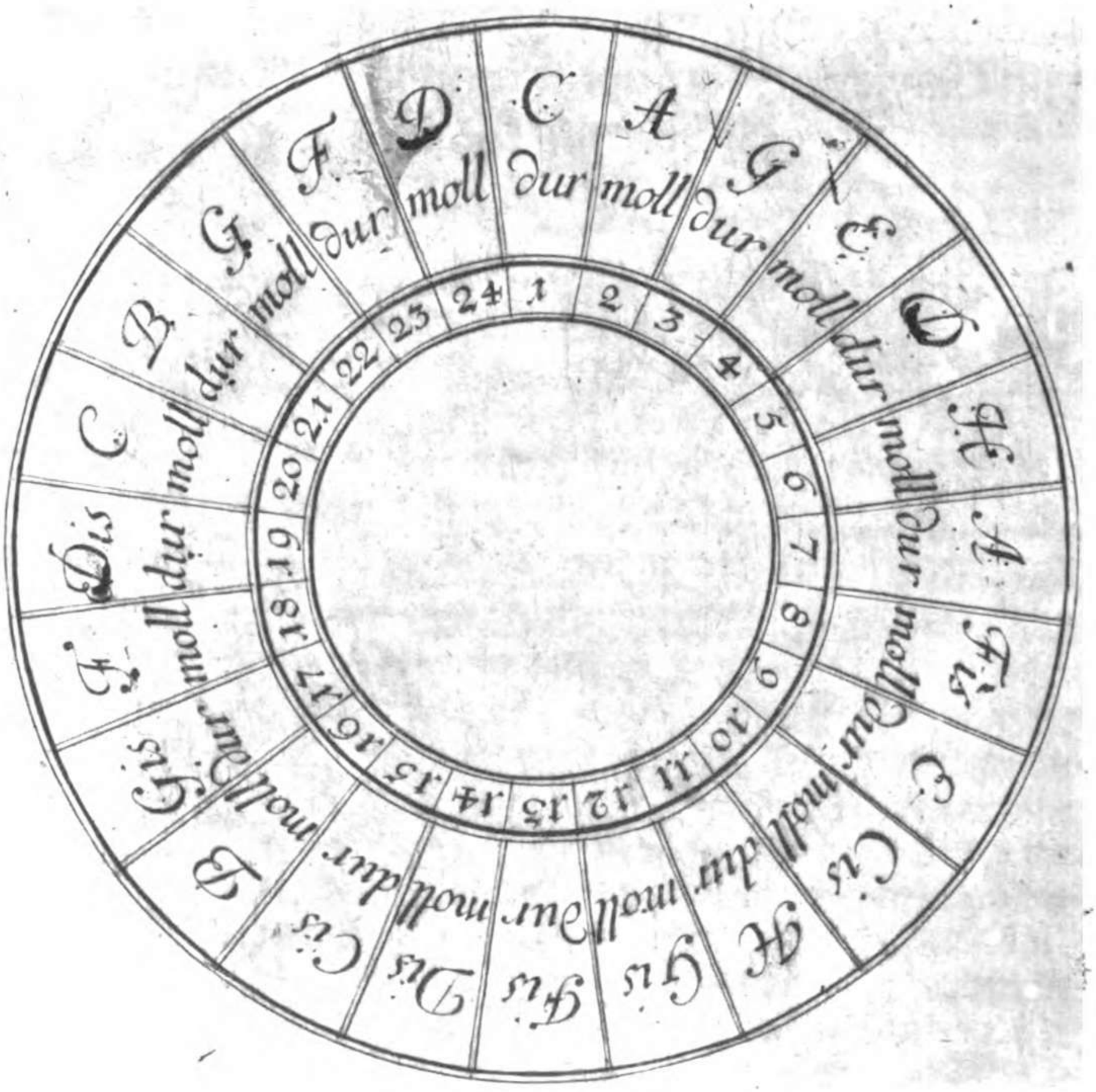
(90) allwo mit der bekandten Cadenz 4 ✠ oder $\binom{6}{4}$ ✠ geſchloſſen wird.

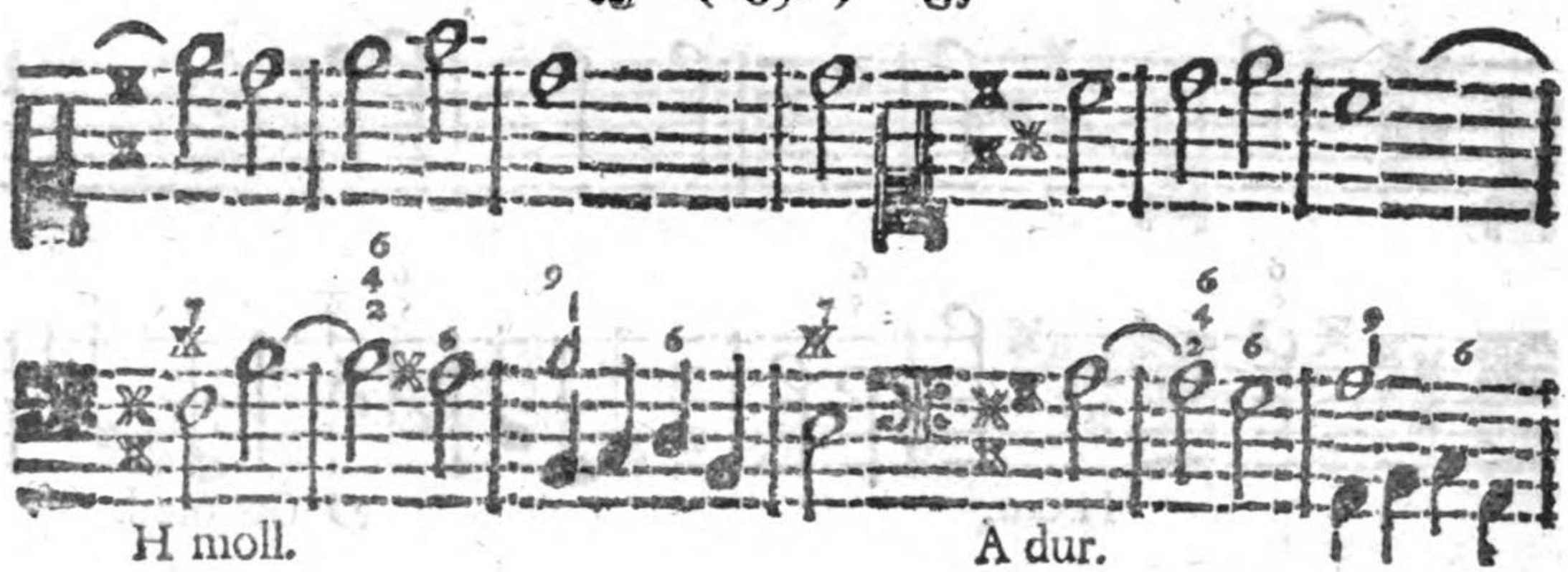
Dieſes wäre die nutzbahre Analyſis einer extravaganten Cantate, woraus ein ungeübter Accompagniſt ſein Judicium practicum trefflich ſchärffen kan, woferner er von dieſen Capitel ein beſonderes ſtudium machet. Wer aber mit ſeinen Untergebenen nach denen bißherigen fundamentis ein Dutzend, oder nur ein halb Dutzend der ſchwehrſten Cantaten von allerhand Autoribus durchgehen, und von allen Signaturen Raiſon geben will, wie hier geſchehen, der wird dadurch Wochen- und Monath-weiſe mehr Nutzen ſchaffen, als man ſonſt bey dem gemeinen Schlendrian gantze Jahr-weiſe nicht zu præſtiren vermag. Hier aber verbietet uns der Raum, ein mehrers Exercitium anzuſtellen, deßwegen eilen wir zum folgenden Capitel.

Das

10527256

Muſicalischer Circul.





H moll. A dur.



E dur.

Fis moll.



H dur.



Fis dur.



Dis moll.



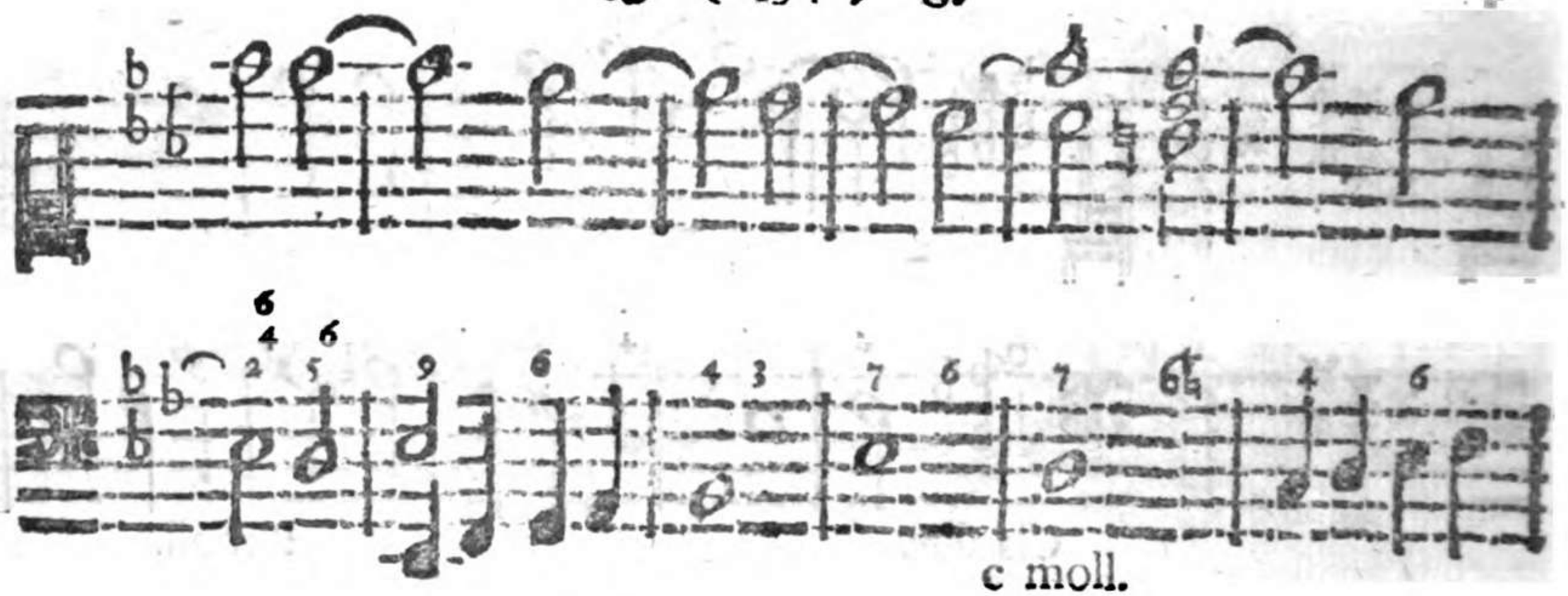
Cis dur. B moll.



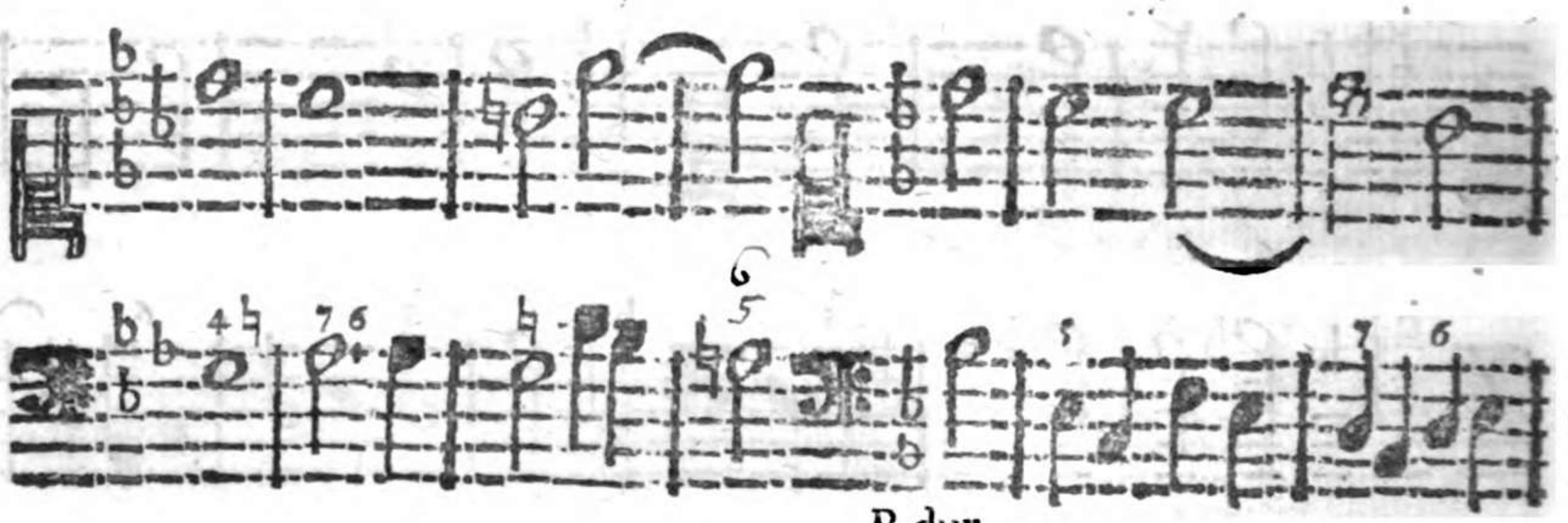
As dur.



F moll. Dis dur.



c moll.



B dur.



G moll. F dur.

§. 12. Wer



D moll.



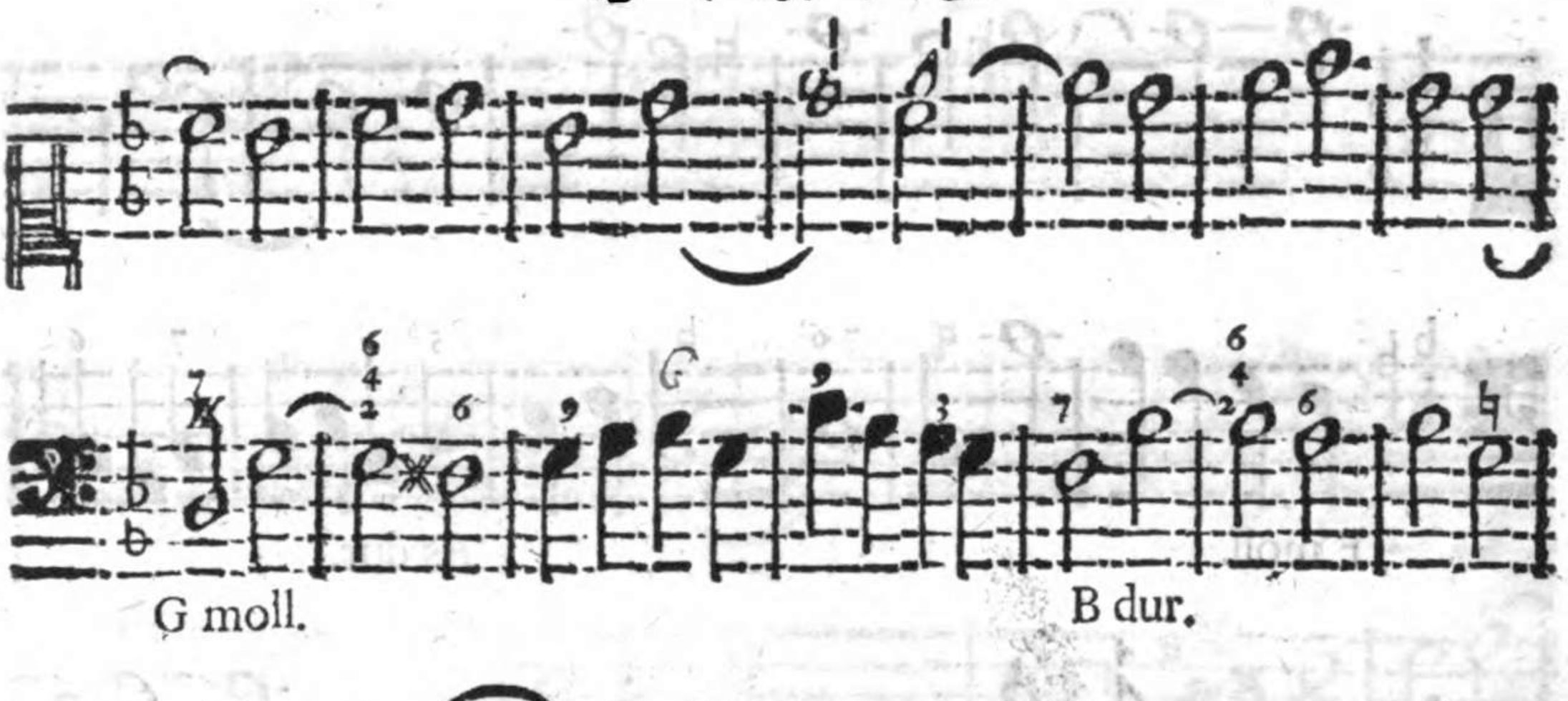
C dur.

§. 12. Wer dieſes Exempel auff angegebene Arth vollſtimmig nach einander durchſpielet, wie es der Allabreve-Tact erfodert, der wird ſich bey deſſen Endigung ſchmerlich über die geſchehene Verletzung des Gehöres zu beſchweren haben. (1) Solte ſich aber in dieſen und allen folgenden Exempeln hier und dort ein paſſus finden, welcher manchen delicaten Gehöre noch etwas zu hart ſchiene, wenn es auch nur in der bloſſen Einbildung beſtünde: So kan man dergleichen vermeinte Härtigkeiten gantz ſicher elidiren, wenn man ſich in dem nechſt vorhergehenden Modo länger aufhält, und hiedurch den Eindruck des uns etwan zu ſcharffe ſchei-

(1) Es verurſachen dergleichen Circulationes modorum dem Gehöre lange nicht ſolche Härtigkeiten, wie man in der Cantate des vorhergehenden Capitels findet.

ſcheinenden Modi, nach eines iedweden Gehöre, beſſer præpariret. Dieſes iſt das rechte Kunſt-Stück einem iedweden Satisfaction zu geben. In unſern vorgenommenen Exempeln aber müſſen wir uns nothwendig aller möglichen Kürtze befleißigen. Wir gehen alſo weiter zum andern Exempel, und durchwandern alle Modos unſeres Circuls, von dem C dur an, zur lincken Hand herum:





G moll. B dur.



C moll.

F moll.

As dur.

B moll.

Cisdur.

Dis moll.


Fis dur.


Gis moll.


H dur.



Cis moll



E dur.





Fis moll.


A dur.
H moll.
D dur.



E moll.



G dur.

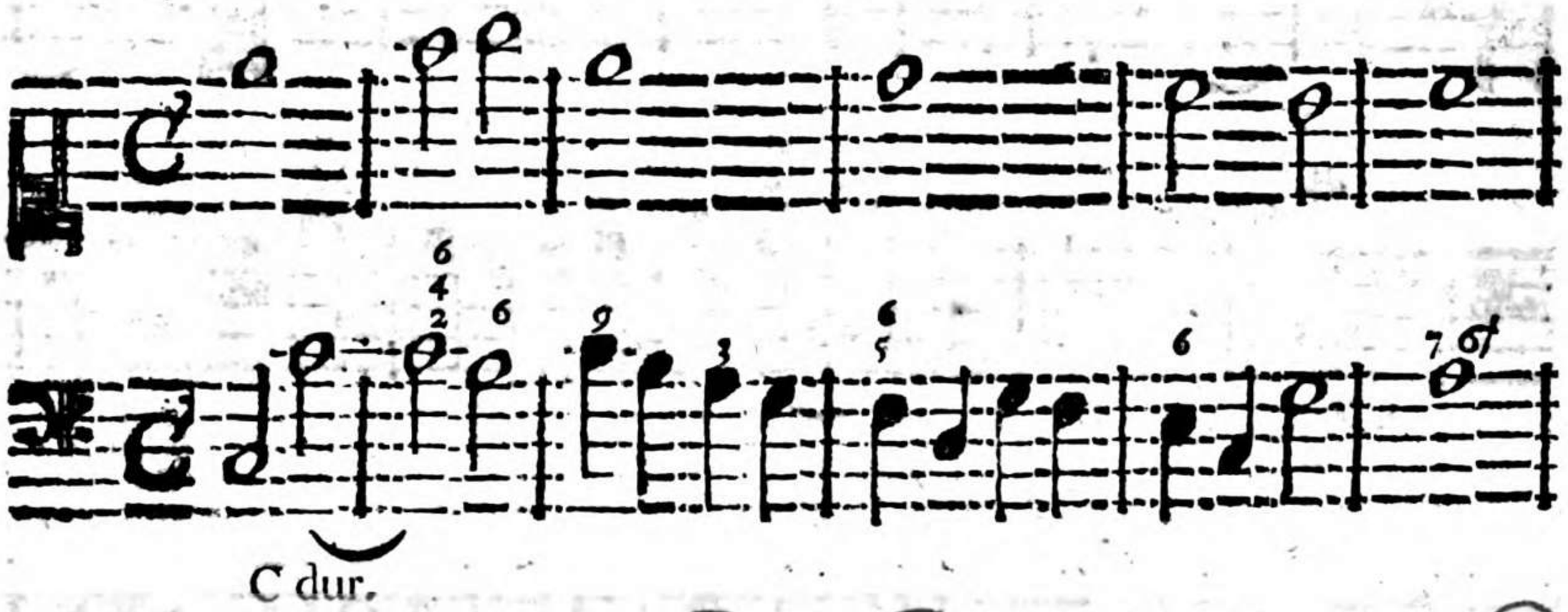


A moll.

C dur.



§. 13. An dieſer Circulation wird ein Muſicaliſches Gehöre eben ſo wenig auszuſetzen finden, als an der vorhergehenden. Alſo fahren wir fort, und circuliren in dem dritten Exempel unſere Modos von dem C dur an dergeſtalt, daß wir rechter Hand herum jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio modorum majorum per 5tas entſtehet, und ſolchergeſtalt die 12. Modi minores auſſen bleiben.



C dur.



G dur.

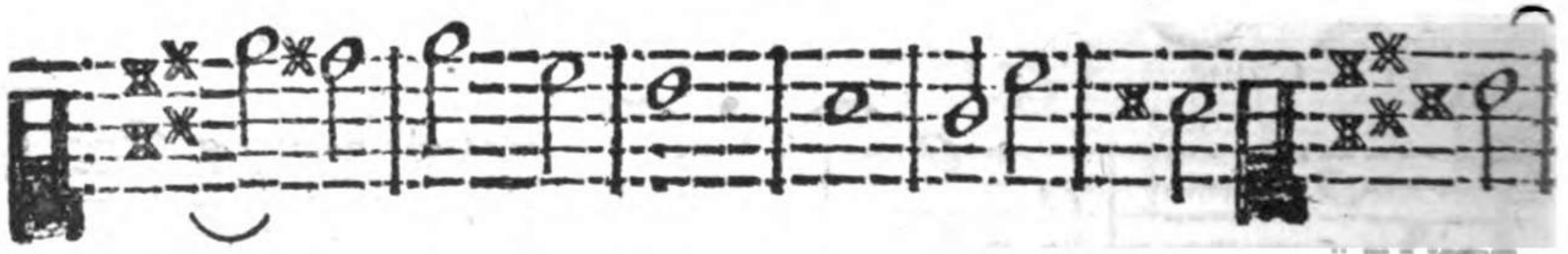
D dur.

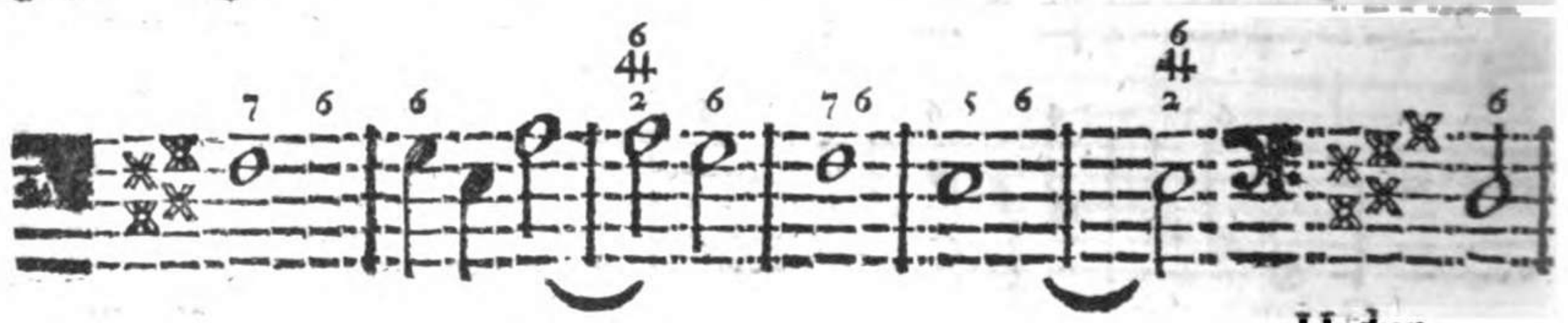


A dur.



E dur.





H dur.



Fis dur.



Cis dur.

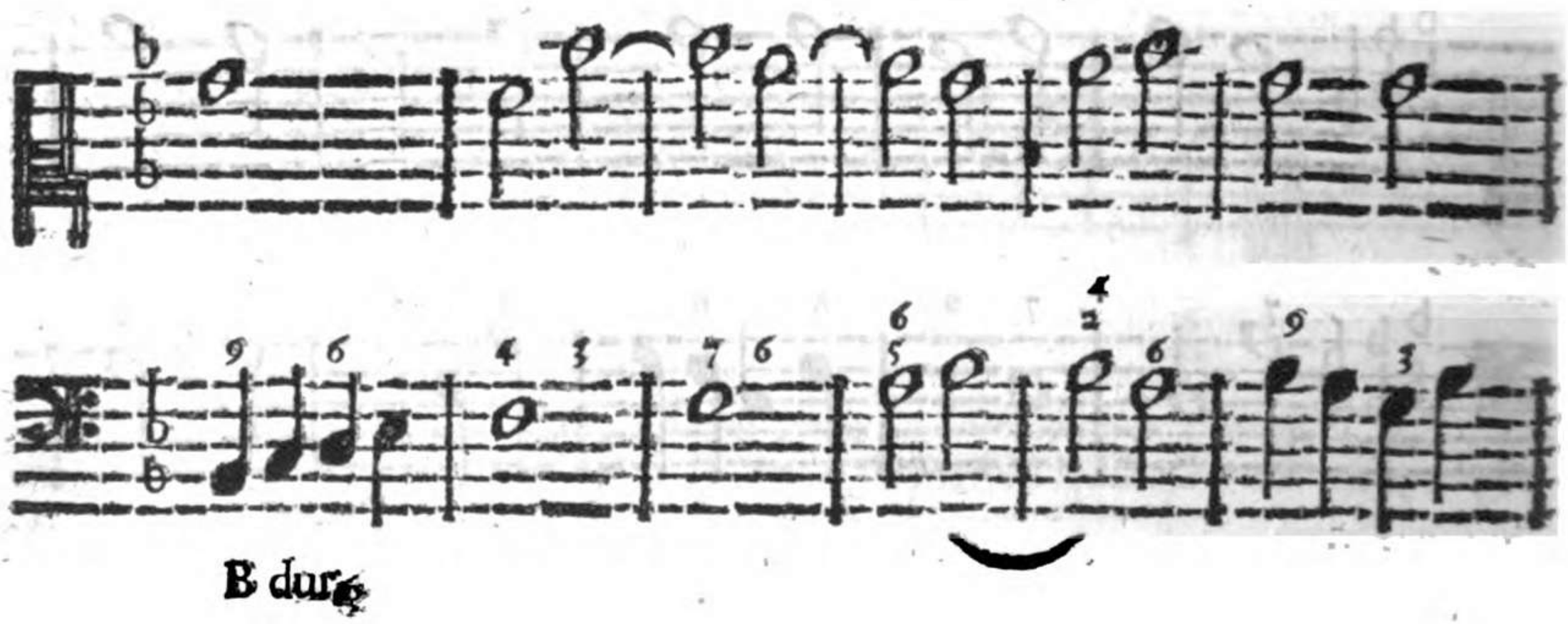




As dur.



Dis dur.



B dur.

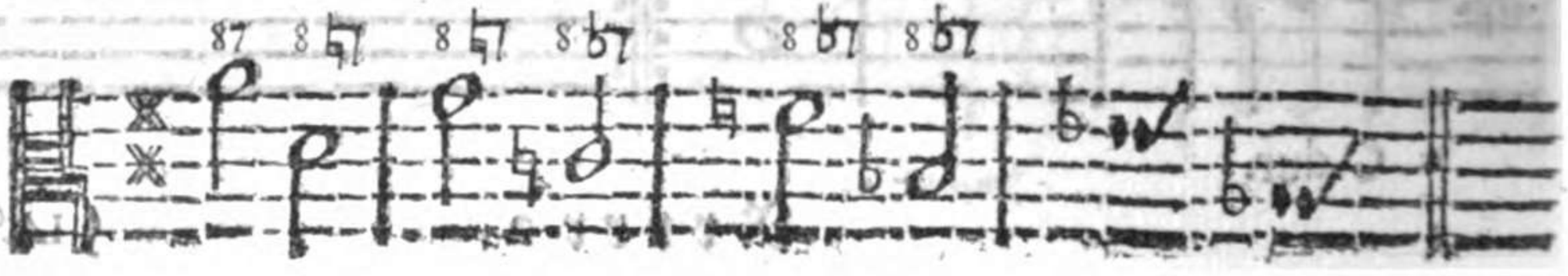


F dur. C dur. G dur. C dur.

§. 14. Wem in diesen Exempel einige Gänge in die 5te, noch zu frembde scheinen, der halte sich in dem vorhergehenden Modo etwas länger auff, biß sein Gehöre besser daran gewöhnet, alsdenn wird ihm die darauff folgende Harmonie nicht mehr frembde scheinen. Wir gehen weiter, und circuliren in dem 4ten Exempel unsere Modos von dem c dur an also, daß wir lincker Hand herum jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio Modorum majorum per 4tas (m) entstehet, und folgbar die 12. Modi minores wiederum aussen bleiben:



(m) Über des Kircheri bekandte Circulation per 4tas haben insonderheit viele Autores von langer Zeit her gearbeitet: es ist mir aber noch kein Autor vorkommen, welcher anders, als auff eine leichte Arth, mit einzeln Accorden (worüber gemeiniglich die Harmonie der Signaturen 8 ♮7 variret wird) per 4tas procediret hätte, ohne einem einzigen Modo seine eigene Modulation zu geben, wie wir in diesen Capitel mit allen unsern Circulationibus thun; welches gleichwohl etwas mehrers sagen will, und zu vollkommener praxi unentbehrlich ist. In einem Concert des berühmten Vivaldi findet sich folgende Circulatio Modorum major. per 4tas, davon ich ohngefehr nur die ersten fundamental-Noten des, piano spielenden Baßettes hersetzen will, weil ich das Concert nicht bey der Hand habe:





F dur.



B dur.

Dis dur.



As dur.



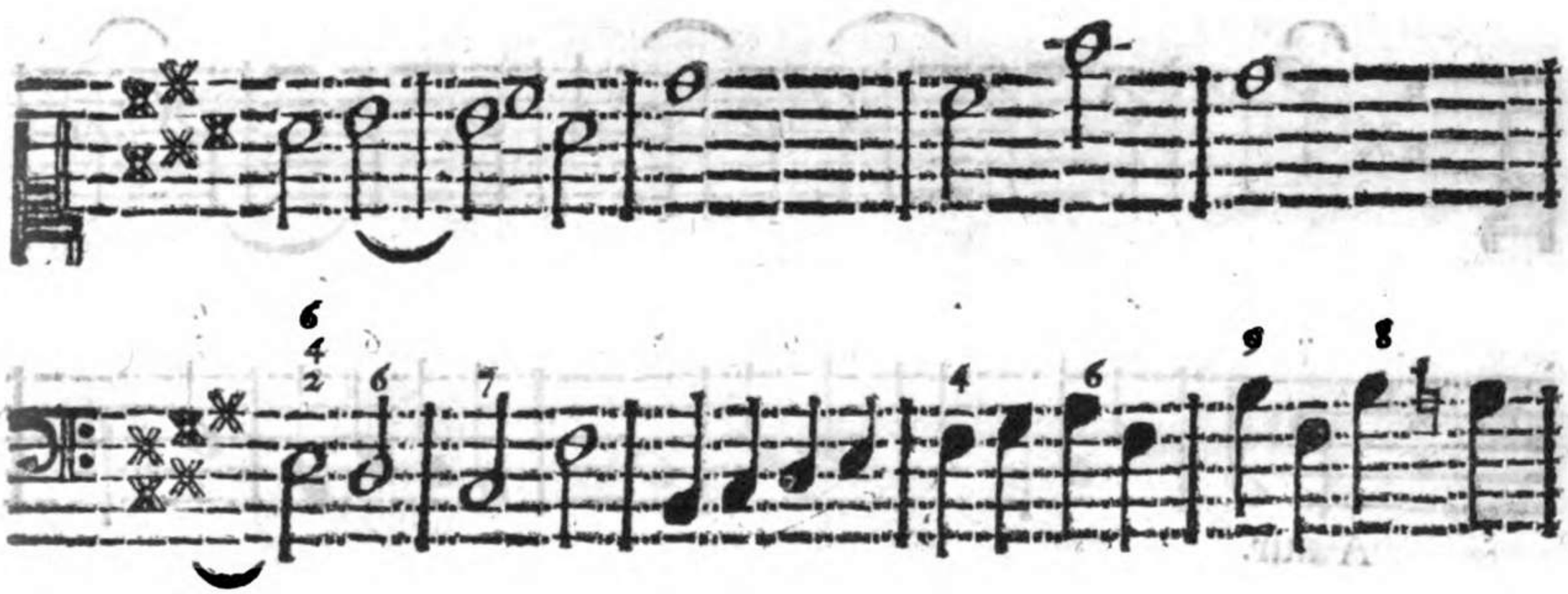
Cis dur.



Fis dur.

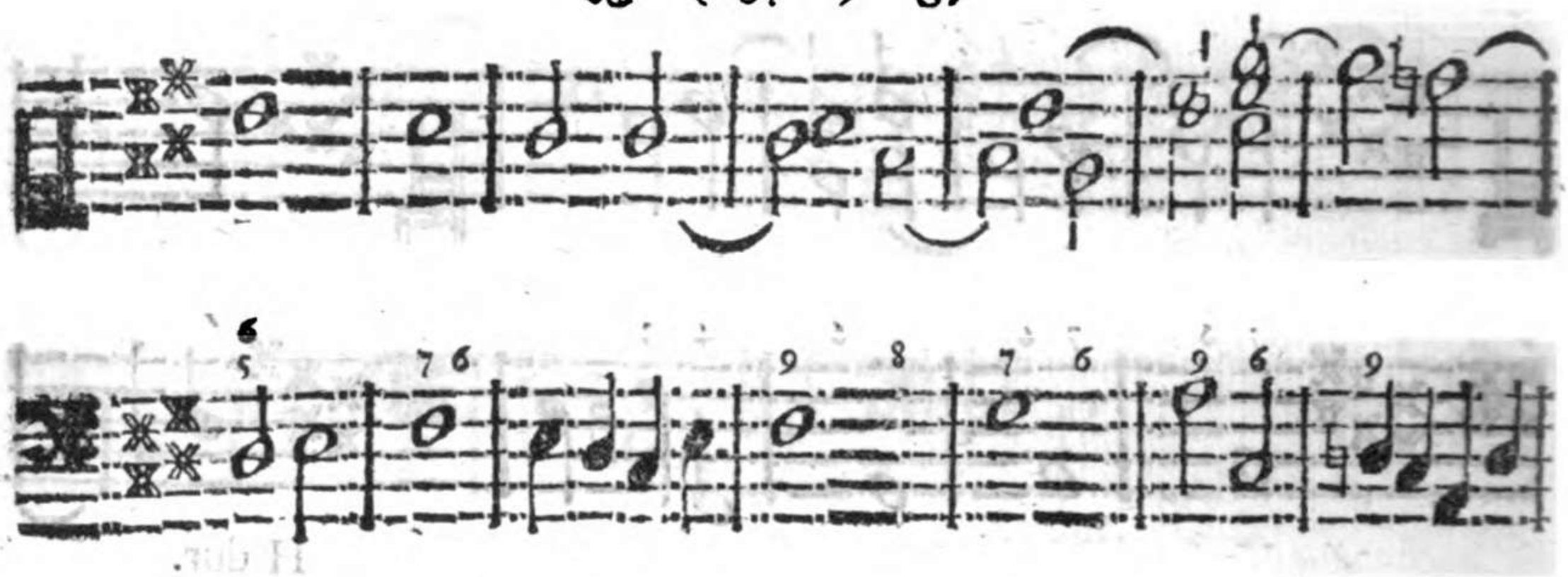


H dur.





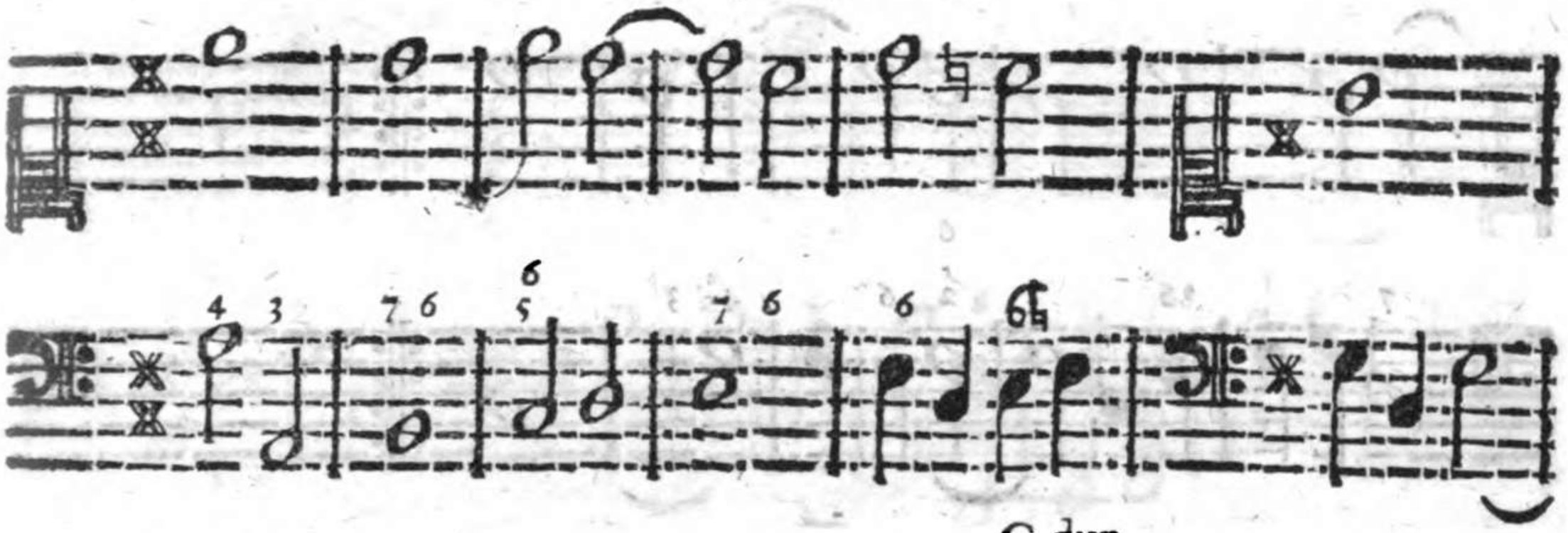
E dur.



A dur.



D dur.



G dur.





C dur.



§. 15. In diesen Exempel hat man besonders anzumercken, daß die Circulatio modorum major. per 4tas sich, bey einem neu eintretenden Modo (wieder die Natur aller andern Circulationum) jederzeit umb die rechte 4tam modi, niemahls aber umb das Semitonium modi zu bekümmern habe, weil dieses schon in dem vorhergehenden Modo mit stecket. Übrigens kan man sich bey jedweden Modo dieses Exempels länger oder kürtzer auffhalten, nachdem die stets continuirenden 4ten-Gänge einem jedweden Gehöre mehr oder weniger gefällig scheinen. Wir kommen nunmehro zum 5ten Exempel, allwo wir von einem Modo min. nehmlich von A moll anfangen, und rechter Hand des Circuls herum, jedesmahl einen Modum überspringen, woraus Circulatio modorum minorum per 5tas entstehet, und folgbar alle 12. Modi majores wegbleiben. Wir wollen zur Veränderung mit dieser Circulation per transpositionem clausularum kurtz verfahren, und dem Gehöre dabey keine Gewalt anthun.



H moll.



Fis moll.



Cis moll.



Gis moll.

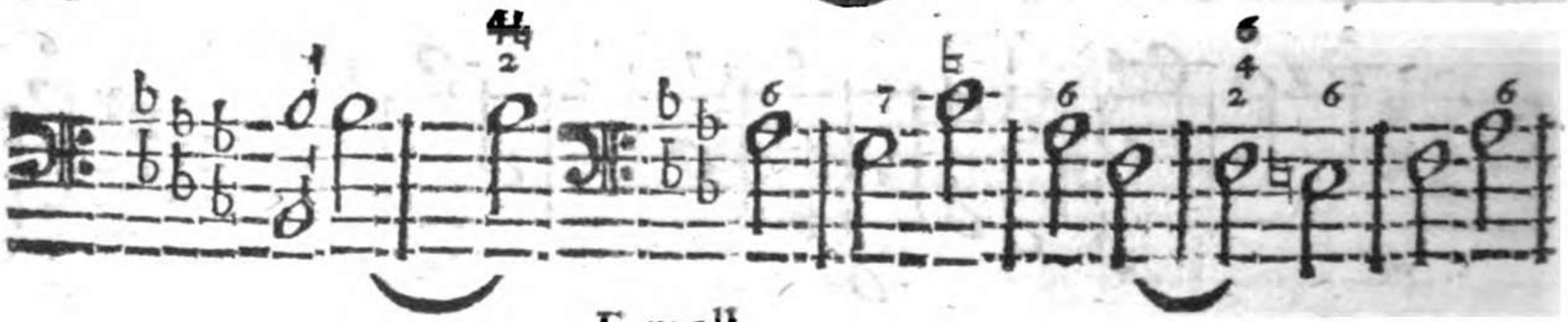


Dis moll.



B moll.





F moll.



C moll.

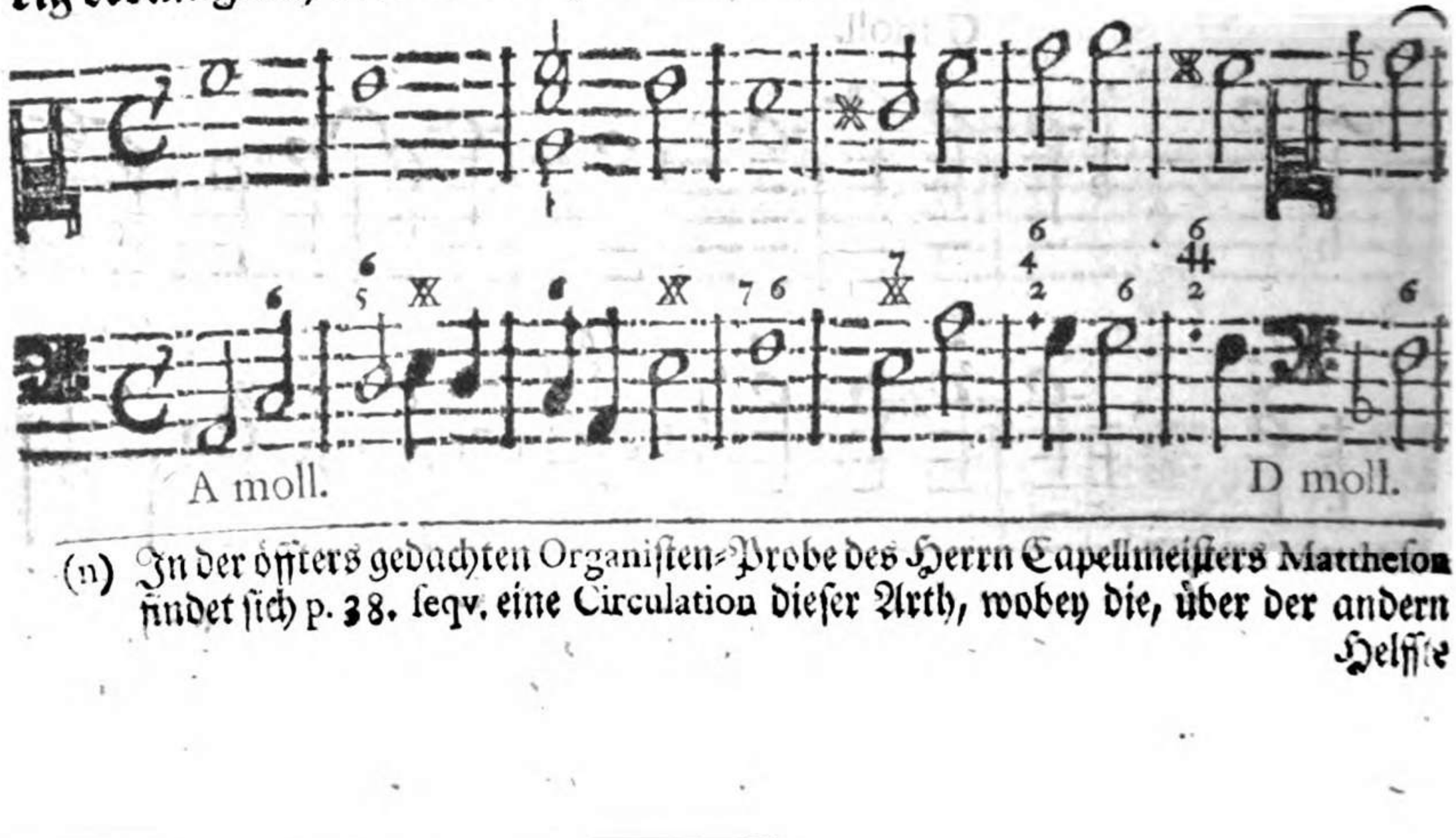


G moll.

D moll.



§. 16. Endlich kommen wir zum 6ten und letzten Exempel unſers Alla breve, und circuliren die Modos von a moll lincker Hand herum, ſo daß wir jedesmahl einen Modum überſpringen, woraus Circulatio modorum minor. per 4tas (n) entſtehet, und folgbar wiederum alle Modi majores wegbleiben. Wir wollen uns gleichfals in dieſen Exempel der Kürtze befleißigen. Denn aus dem bißherigen wird ein Muſic-verſtändiger ſchon ſo weit haben einſehen lernen, daß er ſich bey jedweden Modo ſolcher Exempel von ſelbſt mehr oder weniger auffhalten, und ſolchergeſtalt die Circulationes nach unſern obigen principio und ſeinem eigenen Gehöre, willkührig verlängern, oder verkürtzen wird können.



(n) In der öffters gedachten Organiſten-Probe des Herrn Capellmeiſters Mattheſon findet ſich p. 38. ſeqv. eine Circulation dieſer Arth, wobey die, über der andern

Helffte

Das V. Capitel.

Von einem Muſicaliſchen Circul, aus welchen man die natürliche Ordnung, Verwandſchafft, und Ausſchweiffung aller Modorum Muſicorum gründlich erkennen, und ſich deſſen ſo wohl im Clavier als Compoſition mit vortrefflichen Nutz bedienen kan.

§. 1.

WIr haben es hier nicht mit denen Modis der alten, (a) ſondern mit unſern bekandten 24. modis Muſicis zu thun, nach welchen die heutigen practici ordentlicher Weiſe ihre Muſicaliſchen Compoſitiones einzurichten pflegen. Daß nun die gründliche Erkenntniß dieſer modorum ſo wohl einen fundamentalen General-Baſſiſten, als auch vornehmlich einen Componiſten ſehr nöthig, ja unentbehrlich ſey, hieran wird wohl kein vernünfftiger Muſicus zweiffeln. Wie man aber zu ſolider, und vollkommener Erkenntniß gedachter modorum gelangen, ihre reciproce Verwandſchafft genau unterſcheiden, und in ſelbigen nach Gefallen vor- und rückwerts in nahe, und weit abgelegene Modos gehen könne, ohne ſich in geringſten zu verirren: Hierinnen hat meines Erachtens noch niemand den rechten Weg erfunden, ob ſich gleich verſchiedene Autores mit unvollkommener Circul-Arbeit der modorum practicorum (b) abgegeben haben.

§. 2. Die bekandte Arth des Kircheri, alle Modos per Qvartas & Qvintas zu circuliren, iſt eine der unvollkommenſten. Denn wenn man z. E. von einem Modo majori anfänget, und gehet ſo lange per 4tas oder per 5tas fort, biß man wieder in den erſten Modum gelanget, ſo ſind alle 12. modi minores auſſenblieben, die man nicht zu ſuchen weiß, wo ſie hingehören.

(a) Hiervon beſiehe die letzten §§. dieſes Capitels.

(b) Denn von theoretiſcher Circul-Arbeit des Monochordi iſt hier nicht die Rede.

hören. Fänget man von einem Modo minori an, und procediret auff gleiche Arth per 4tas oder per 5tas so verliehret man wieder alle 12. modos majores. Dahero weiß man weder diese, noch jene zu finden, so offt man aus einem Modo majori in einen abgelegenen Modum minorem, oder aus einen modo minori in einen abgelegenen Modum majorem gehen will.

§. 3. Etwas näher scheinen andere Autores zum Zweck getroffen zu haben, welche die Modos durch lauter Tertien auff folgende Arth zu circuliren suchen.



Dieses obscure Schema circuliret zwar vor- und rückwerts (descendendo und ascendendo per 3as) alle Modos majores und minores: allein es hat diesen gantz verderblichen Haupt-Fehler, daß es bey jedweden 2. Modis (wie zu ersehen) wechselsweise in die 3. maj. springet, welches in 24. Modis 12. mahl geschiehet. Wie nun allen verständigen Practicis bekandt, daß man aus jedweden Modo nicht so geraden Weges in den, umb eine 3. maj. drüber oder drunter gelegenen Modum (c) fallen könne, ohne

(c) Z. E. Wenn das Ohr allbereit durch die vorhergehende Harmonie an das f. dur gewöhnet ist, so kan man nicht so plump, und auf einmahl in das a moll fallen: Ist das Ohr durch die vorhergehende Harmonie an das a moll gewöhnet, so

ne dem Ohre einige Empfindlichkeit zu verursachen, und gleichsam aus dem Haupt-Tone zu weichen: so folget hieraus, daß diese Arth der Circulation in praxi sehr unbeqvehm, und viel unbrauchbahrer sey, als die vorhergehende Circulation des Kircheri, weil in dieser das Gehöre viel eher einen geschwinden Gang in 5tam & 4tam modi, (d) als in 3. majorem unter oder über sich, vertragen kan. Ja eben aus diesen principio des Gehöres beweiset sich die Sache von selbst, daß in der Circulation per 3as die Modi nicht in ihrer Natur gemäßen Ordnung liegen, wie sie einander am nechsten verwandt sind. Denn da das Gehöre gedachter massen einen geschwinden Gang in die 5tam modi viel eher vertragen kan, als in die 3. maj. modi, so lieget doch diese 3. maj. bey allen Modis majoribus des obigen Schematis, ascendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 5te. z. E. im c dur lieget die 3. maj. e. näher als die 5te g. (c. e. g.) Und da wiederum das Gehör einen geschwinden Gang in die 4tam modi eher verträget, als in die 6tam min (e) modi minoris, so lieget dennoch diese 6ta min. in allen Modis min. des obigen Schematis, descendendo per 3as, dem fundamental-Clavi näher als die 4te. z. E. im a moll lieget die 6. min. f. näher, als die 4te d. (a. f. d.) Dahero wenn wir uns auch bemühen wolten, besagtes an sich selbst dunckele Schema in eine deutliche runde Figur des Circuls zu bringen, wie wir mit unsern beygefügten Circul gethan, so würden sich doch in dem ambitu eines jedweden Modi 2. Haupt-Defecte von obiger Arth, und also in

24.

---

so kan man wiederum nicht so platt, und auf einmahl in das f dur fallen, ohne daß das Ohr in beyden casibus, diese gleichsam aus der Sphæra fallende Veränderungen des ambitus nicht attentiren, oder mercklich empfinden solte. Die wahre raison solcher Empfindlichkeit aber werden wir unten in unsern Circul finden, nehmlich weil dergleichen umb eine 3 maj. von einander entlegene Modi iederzeit 2. näher verwandte Modos zwischen sich haben, welche man nicht leicht auf einmahl überspringen kan, ohne dem Ohr eine merckliche Veränderung zu geben.

(d) Die wahre raison werden wir wiederum in unsern Circul finden, nehmlich weil bey dem Gange in die 4tam & 5tam modi nur ein eintziger modus intermedius, oder näher verwandter modus übersprungen wird.

(e) Welche eine umbgekehrte, oder unter sich springende 3. maj. ist.

24. Modis, 48. dergleichen Defecte ereignen, welche sich alle gar deutlich demonstriren lassen. Mithin lieget die übel rangirte Ordnung, und Unbrauchbarkeit der Circulation per 3as genugsam an Tage.

§. 4. Weil wir aber wissen, daß eines theils nicht mehr und nicht weniger, als 24. Modi in der Natur vorhanden, andern theils aber ein jedweder Modus a part seine so natürlichen, und ungezwungenen Ausschweiffungen oder Neben-Tone hat, wodurch das Ohr in geringsten nichts zu leiden bekömmet, wenn man damit ordentlich verfähret: so kan man hieraus den sichern Vernunffts-Schluß machen, daß nothwendig unter denen sämbtlichen Modis Musicis so eine natürliche, und ungezwungene Ordnung, und Anverwandschafft seyn müsse, durch welche man alle Modos Musicos gradatim, und gleichsam Stuffenweise ohne Zwang des Gehöres durchwandern, und aus einer Cammer in die andere, vor und rückwerts gehen könne, ohne dem Gehöre durch die per 3as majores springende Modos, oder andere üble Gänge die geringste Härtigkeit zu verursachen. Also fraget sich nunmehro, woher wir dergleichen Natur-gemäße Ordnung erfinden?

§. 5. Ich will es ohne eitelen Ruhm erzehlen, mit was vor Gelegenheit ich allbereit in meinen noch jungen Jahren auff dergleichen tüchtige Ordnung der Modorum gerathen, die ich noch biß dato vor die einzige und beste Connexion aller Modorum halte, welche auch von unsern Nachkommen niemahls besser wird können erfunden werden, so lange als Music, Music bleibet. Ich genosse nehmlich dazumahl in der Composition die Lehre des sonst berühmten Herrn Kuhnau, ehemahligen Directoris Chori Musici zu Leipzig (f), als ich zu gleicher Zeit das Clavier zu excoliren, und meinen Meister hierinnen zu imitiren suchte. Weil mir nun einmahl in Sinn kam, alle Tone auff dem gantzen Clavier nach der Composition durchzugehen, so dachte ich nach, auff was vor Arth dieses zu practiciren seyn möchte. Mein Lehrmeister hatte mir zwar etwas von dem oben gemeldten

(f) Nachdem ich schon vorhero in meinen 13ten Jahre allbereit an kleinen Orthen starcke Kirchen-Musiqven componiret, und selbst dirigiret hatte.

meldten Circul des Kircheri gesaget, allein dieser gab mir keine Satisfaction, so offt ich mir vorsetzte, aus einem Modo maj. in einen weit abgelegenen modum min. & vice versa zu gehen. Von der Circulation per 3as wuste ich damahls noch gar nichts, und von meinen Lehrmeister kunte ich auch weiter nichts erfahren, also probirte ich es eine Zeitlang ganz vergebens. Endlich fiehl mir ein, daß gleichwohl jedweder Modus seinen natürlichen ambitum (davon ich zur Gnüge informiret war) habe, und man ohne Zwang in die Neben-Tone auszuweichen pflege; wobey ich ferner überlegte, daß die verschiedenen ambitus der Modorum c dur, g dur, a moll, e moll &c. einander in die Gräntzen giengen, und also einander am nechsten verwandt seyn musten; welche ambitus modorum ich wiederum gegen andere mehr entfernte Modos hielte, und so vielerley Abrisse der rangirten Modorum auff dem Pappiere machte, biß ich endlich auff diejenige Ordnung aller Modorum geriethe, wie sie in beygefügten Circul zu ersehen. Ich probirte diesen Circul auff allerhand Arth auff dem Clavier, und freuete mich sonderlich darüber, als ich den natürlichen ambitum eines jedweden Modi insonderheit, so wie es die c. 2. h. sect. befindlichen Tabellen angegeben in der schönsten Ordnung darinnen fand. Dahero wuste ich mich zwar viel, damit, daß ich alle Tone auf dem Claviere vor- und rückwerts nach Gefallen durch wandern kunte, allein ich that mich doch mit diesen Künsten nicht hervor, aus eigenen Mißtrauen, weil ich nicht glauben kunte, daß ich der erste Erfinder dieses Circuls seyn konte, sondern es vielleicht schon eine bekandte Sache wäre, die man mir aus Neid hätte verbergen wollen. Als ich aber nachgehends weder in praxi Leuthe gefunden, die mir es auf dem Clavier in Circulirung der Tone so richtig hätten nachthun können, noch in so vielen Musicalischen Tractätgen (die ich mit Fleiß auffsuchte) etwas davon zu sehen bekam: so fieng ich endlich an zu glauben, daß ich der erste Autor dieser nützlichen Erfindung seyn müsse, dahero ich mehrgedachten Circul in meinen ehemahligen Tractat der Musicalischen Welt mitzutheilen kein Bedencken getragen, wiewohl ich dazumahl noch nicht die courage gehabt, die darinnen specificirten 24. Tone öffentlich mit dem Nahmen der 24. Modorum Musicorum zu tauffen, ob ich gleich in mir selbst persuadiret war, daß man bey Erkenntniß dieses Circuls die

alten modos (g) gantz und gar entrathen kunte. Indeß ist man heut zu Tage völlig überzeuget, daß es die wahrhafften, in der Natur selbst gegründeten 24. Modi Musici sind, weswegen wir nunmehro unsers Circuls Natur, Verwandschafft und vielfachen Nutz deutlich beschreiben, und mit gnugsamen Exempeln erläutern wollen.

§. 6. Erstlich sind in besagten Circul alle Modi dergestalt ordentlich rangiret, wie sie von Natur einander am nechsten verwandt seynd, so daß man z. E. præcise sagen kan: das g moll und c moll sind dem B dur näher verwand, als alle andere modi, weil besagtes g moll dem B dur zur rechten Hand, und das c moll zur lincken Hand am allernechsten lieget. Hingegen ist das dis dur gemeldten B dur umb einen grad weniger verwand, weil ein Modus dazwischen lieget. Das D moll ist mehr besagten B dur umb 2. grad weniger verwand, als das g moll, weil 2. modi dazwischen liegen &c. Eben also kan man ferner sagen, daß z. E. daß D dur zwar dem C dur wenig oder gar nicht verwand sey, weil 3. Modi dazwischen liegen: Jedoch ist es ihm, comparativè zu reden, näher verwand, als das a dur, oder C dur, welche um so viel Grad weiter von dem c dur entfernet. Auf diese Arth kan man die reciproce Verwandschafft aller Modorum nach denen gradibus rechter und linker Hand im Circul eben so accurat finden, wie man etwan in Jure die gradus der Verwandschafft nach der Linea ascendente & descendente abzuzehlen pfleget.

§. 7. Wolte nun in dieser wichtigen Materie mancher nachdenckende Componist auch den sichern Grund dieser so accuraten Verwandschafft unserer Modorum wissen: so wollen wir den Beweiß auff folgende Arth anstellen. Nehmlich wenn wir in unsern Circul vom c dur an, die Systemata aller zur rechten Hand liegenden Modorum nach der Reihe biß auff das fis dur richtig bezeichnen, so werden wir diese Umbstände finden,

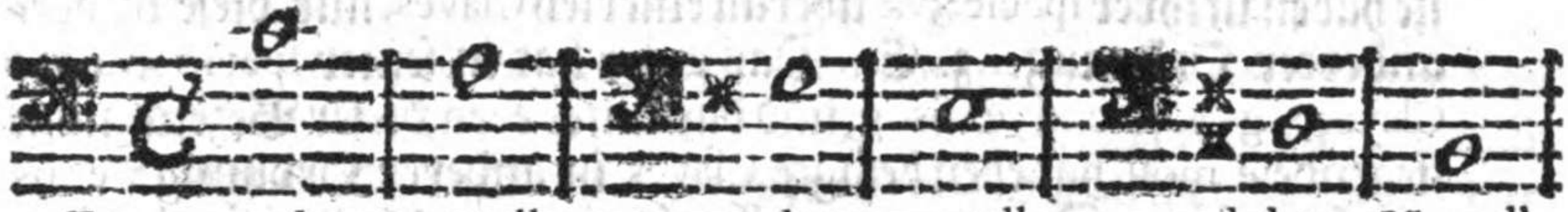
1) Daß jedes mahl 2. neben einander liegende Modi unter einerley Bezeichnung fallen.

2) Daß

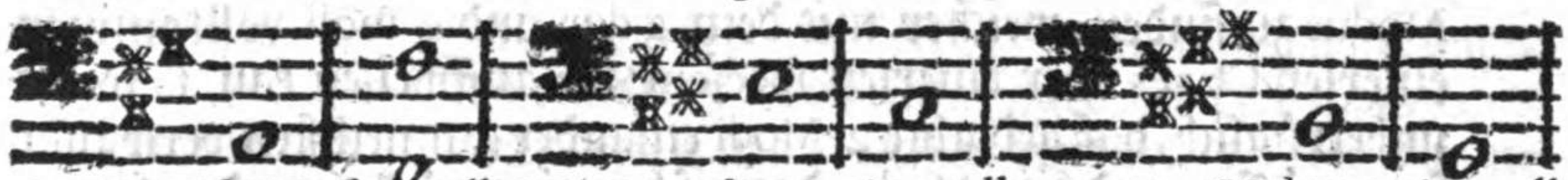
(g) Welche allerdings Geschwister-Kinder sind mit dem Darapti, Datisi, Bocardo, und übrigen Herrn Spieß-Gesellen in der alten Logica, wie ich in meinen alten Tractat angemercket.

2) Daß jederzeit die Bezeichnung von 2. zu 2. Modis umb ein ♯ vermehret wird, wie folgendes erſte Exempel ausweiſet.

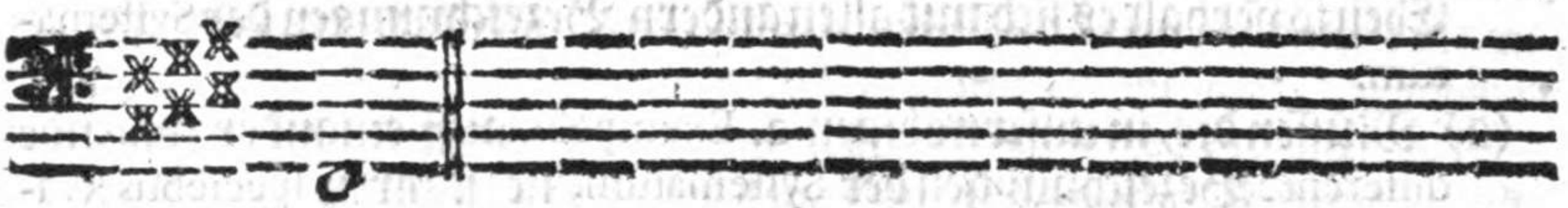
Bezeichnen wir aber von a moll an, die Syſtemata aller zur lincken Hand liegenden Modorum richtig, biß auff das fis dur, ſo finden wir eben die gemeldten 2. Umbſtände mit dem b. wie folgendes andere Exempel ausweiſet.



Ex. 1. e dur a moll g dur e moll d dur H moll



a dur fis moll e dur cis moll H dur gis moll

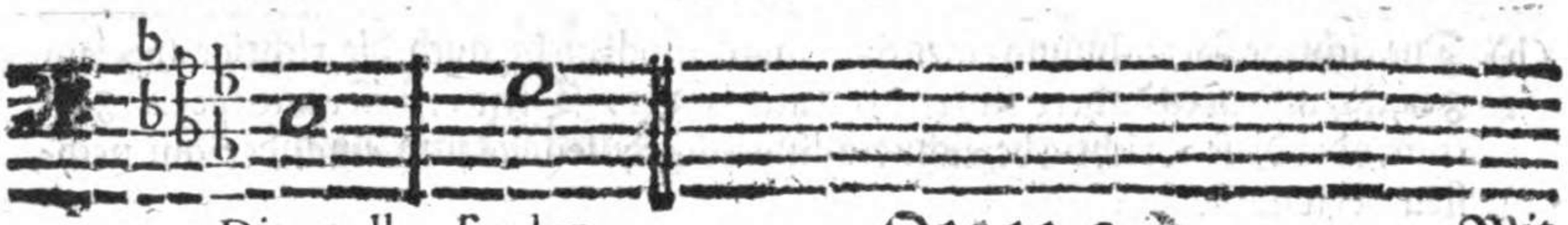


fis dur.



Ex. 2. A moll c dur d moll f dur g moll B dur

c moll Dis dur f moll as dur B moll cis dur



Dis moll fis dur.

Mit diesen 2. Exempeln wollen wir nun gleichsam Stuffenweise zu unsern Beweiß gelangen, und argumentiren wir auff dreyfache Arth also:

(1) Daß diejenigen 2. Modi (einer major, der andere minor) welche durch die gantzen 2. Exempel jedesmahl unter einerley Bezeichnung des Systematis fallen, nothwendig einander am allernechsten verwandt seyn müssen, so daß kein dritter Modus dazwischen liegen könne. ratio: sie haben in ihrer specie 8væ überall einerley Claves, nur diese in veränderter Ordnung. z. E. Das g dur hat in seiner specie 8væ die Claves: g a h c d e fis g, und das unter eben dieser Bezeichnung liegende e moll hat eben besagte Claves in anderer Ordnung: e fis g a h c d e. Darum unter allen übrigen 22. Modis kein einziger Modus zu finden, welcher mit dem g dur und e moll vollkommen einerley Claves oder einerley speciem 8væ aufweisen kan, so folget unbetrüglich, daß gedachte 2. Modi einander am nechsten verwandt seyn müssen, und kein Modus dazwischen eingerücket werden könne. Eben so verhält es sich mit allen andern Bezeichnungen der Systematum.

(2) Müssen die, in unsern obigen 2. Exempeln, auff einander folgende differente Bezeichnungen der Systematum, nebst ihren speciebus 8varum (h) wiederum einander am nechsten verwandt seyn, weil darinnen die ✕ und b von 2. zu 2. Modis gradatim (*) anwachsen, und folglich auch die 7. natürlichen Claves des, im ersten Exempel anfangenden c dur, und im andern Exempel anfangenden a moll, gradatim in Semitonia verwandelt werden. Also hat im ersten Exempel die andere Bezeichnung des Systematis, worunter das g dur und e moll fallen, nur ein ✕ vor sich: folglich wird auch hier, von denen 7. natürlichen Clavibus nur ein Clavis, nehmlich f. in ein Semitonium (fis) verwandelt. Die 3te Bezeichnung, worunter das D dur und h moll fallen,

(h) Die richtige Bezeichnung eines Systematis modi giebt auch die richtige speciem 8væ an, und ist es dahero einerley, ob man saget: Diese 2. differente speciss 8varum, oder diese 2. richtig bezeichnete differente Systemata sind einander am nechsten verwandt.

(*) i. e. nach der ordentlichen progressione Arithmetica 1. 2. 3. 4. &c.

fallen, hat 2 ✕ vor ſich, und verwandelt alſo auch 2. natürliche Claves, nehmlich f. und c. in 2. Semitonia (cis und fis). Die 4te Bezeichnung hat 3. ✕ vor ſich, und verwandelt alſo 3. natürliche Claves in 3. Semitonia. Und ſo mit allen übrigen Bezeichnungen durch obige beyde Exempel. Gleichwie man nun ſo wohl nach dem Gehöre, als nach der Vernunfft folgendes principium zum Grunde ſetzen kan: Daß je weniger Claves von denen 7. natürlichen Clavibus des c dur und a moll, durch ✕ und b. in Semitonia verwandelt werden, je näher müſſen dieſe verwandelte ſpecies 8varum dem beſagten c dur und a moll verwandt ſeyn, und je mehr Claves hingegen von denen 7. natürlichen Clavibus durch ✕ und b. in Semitonia verwandelt werden, je weiter müſſen dergleichen verwandelte ſpecies 8varum von gedachten c dur und a moll entfernet ſeyn; alſo folget aus dieſen principio der unbetrügliche Schluß, daß alle richtig bezeichnete Syſtemata unſerer beyden Exempel eben deswegen in accurater Ordnung, wie ſie einander am nechſten verwandt, rangiret ſind, weil darinnen die ✕ und b. von 2. zu 2. Modis nur gradatim vermehret werden. Dahero kan nun keine einzige Bezeichnung der Syſtematum, in dieſen 2. Exempeln verwechſelt oder verſetzet werden, weil ſonſt ſo gleich die ✕ und b. nicht mehr gradatim anwachſen, ſondern eine unordentliche progreſſion und Vermiſchung derſelben erfolgen würde. z. E. Wenn wir in dem obigen andern Exempel zwiſchen die 2. Bezeichnungen der Syſtematum f. dur und g moll eine dritte Bezeichnung oder ſpecies 8væ, nehmlich das c moll einrücken wolten, ſo hätte ſolcher geſtalt das f dur in ſeiner Bezeichnung ein b. das c moll hätte 3. b. und das g moll nur 2. b. Es iſt aber 1. 3 2. nicht die ordentliche progreſſion der anwachſenden b. alſo wäre dieſe Ordnung falſch. Wolten wir ſtatt des c moll z. E. das f moll hinein rücken, ſo hat dieſe ſpecies 8væ 4. b. in ihrer Bezeichnung, alſo käme eine viel ungeſchicktere progreſſion, nehmlich 1. 4. 2. heraus. Auff dieſe Arth mag man es mit allen andern Bezeichnungen der Syſtematum probiren, ſo wird ſich jederzeit die falſche Ordnung von ſelbſt entdecken.

Haben wir nun durch die bißherigen 2. puncte erwiesen, daß in unsern obigen Exempeln kein anderer Modus weder zwischen die differente Bezeichnungen der Systematum, noch zwischen die, unter einerley Bezeichnung stehende 2. Modos kan eingerücket werden, so bleibet uns nur noch zu beweisen übrig:

(3) Daß auch die 2. unter einerley Bezeichnung stehende Modi unserer Exempel niemahls unter sich selbst verwechselt werden können. ratio: Es entstünde hieraus die oben gedachte Circulatio per 3as, deren Ungeschicklichkeit, und unnatürliche Ordnung wir oben allbereit gnugsam erwiesen. Denn wenn wir e. g. die in unsern ersten Exempel neben einander liegende 6. ersten Modos also verwechseln: a moll, c dur, e moll, g dur, h moll, d dur &c. so entstehet die Circulatio per 3as ascendendo, A. c. e. g. h. d. verwechseln wir die in unsern andern Exempel neben einander liegenden 6. ersten Modos auff gleiche Arth: c dur, a moll, f dur, d moll, B dur, g moll &c. so entstehet die Circulatio per 3as descendendo, c. a. f. d. B. G. Diese unnatürliche Circulationes fallen aber bey unserer Ordnung der obigen 2. Exempel gäntzlich weg, allwo man Schritt vor Schritt aus einen Modo in den andern gehen oder nach Gefallen den nechsten Modum überspringen kan, (wie wir gleich itzo sehen werden) ohne dem Ohre den geringsten Anstoß zu geben.

§. 8. Auff diese Arth haben wir nun die rangirte Ordnung aller 24. Modorum unseres Circuls mit theoretischen Gründen dergestalt befestiget, daß kein einziger Modus von allen, mit raison kan verwechselt, oder versetzet werden, wofern man nicht gleichsam der Natur selbst Gewalt anthun, und die Gradus der Verwandschafft brechen will. Daß aber diese in der Natur gegründete Ordnung aller Modorum, mit der heutigen praxi vollkommen wohl übereinstimmet, solches beweiset sich von selbst, wenn wir die oben C. 2. h. Sect. befindlichen Tabellen gegen unsern Circul halten. Denn da findet man, daß alle daselbst angegebene 24. differente ambitus modorum (davon iedweder ambitus aus 6. eigenen Tonen oder modis bestehet) in unsern Circul so Natur-gemäß in einander geschlossen sind, daß man daraus nach Gefallen einen Modum maj. oder min. zum Haupt-

Modo

Modo erwehlen mag, welchen man will, so findet man so gleich seine Neben-Tone oder seinen regulirten ambitum an beyden Seiten in so accurater Ordnung, wie sie einander am nechsten verwand sind. Und zwar mit diesen Unterscheid, daß iedweder Modus maj. die nechsten 3. Modos zur rechten Hand, und die nechsten 2. zur lincken Hand zu seinen regulirten ambitu hat, da hingegen iedweder Modus minor die nechsten 3. modos zur lincken Hand, und die nechsten 2. zur rechten Hand vor seinen regulirten ambitum erkennet.

§. 9. Nun gehen wir weiter, und fragen, wie man sich dieses musicalischen Circuls sicher bedienen, und die darinnen befindliche 24. Modos ohne Verletzung des Gehörs circuliren könne? Antwort: Hierzu gehören 2. Haupt-Principia, die man wohl in acht nehmen muß, wenn man nicht anstossen will, nehmlich

1) Muß man niemahls gern 2. modos zugleich, (i) sondern nur einen auf einmahl überspringen, wofern man nicht überall gradatim von modo zu modo gehen will.

2) Muß

(i) Ein Music-verständiger kan davon diese Probe machen, um zu sehen, was daraus vor Casus entstehen, wenn man 2 Modos auf einmahl überspringet.

1) Nimmet er in unsern Circul einen Modum maj. vor sich, z. E. c dur, und überspringet 2. modos zur rechten Hand, so findet er das e moll, welches um eine 3. maj. von dem c dur entfernet, und also obengedachter massen sehr behutsam tractiret werden muß.

2) Uberspringet er aus eben diesen Modo maj. c. dur, 2. modos zur lincken Hand, so findet er das g moll, welches gantz und gar mit dem c dur nichts zu thun hat, und ausser denen Gräntzen seines regulirten ambitus ist,

3) Nimmet er aus unsern Circul einen modum min. heraus, z. E. a moll, und überspringet 2. modos zur lincken Hand, so findet er das f dur, welches um eine 6. min oder umgekehrte 3. maj. von dem a moll entfernet, und also oben gedachter massen gleichfals sehr behutsam will tractiret seyn.

4) Uberspringet er aus eben diesen modo min. a moll, 2 modos zur rechten Hand, so findet er das d dur, welches wiederum mit dem a moll nichts zu thun hat, und ausser denen Gräntzen seines ordinairen ambitus ist. Auf diesen 4. Casibus beruhet das fundament der obigen Regel, denn wir wollen die modos nicht gewalt-

2) Muß man sonderlich aus demjenigen Modo, woran sich das Ohr durch vorhergegangene lange Harmonie allbereit gewöhnet, sehr langsam und mit besonderer Behutsamkeit in entfernte Tone ausweichen. (k) Welches principium sich hingegen von selbst limitiret wenn man gleich anfänget, viele modos nach dem vorhergehenden principio zu circuliren, ohne sich bey einem einzigen allzu lange, ich sage, allzu lange auffzuhalten.

§. 10. Nach diesen principiis wollen wir nun unsere 24 modos auff verschiedene Arth, und zwar in 6. besondern Exempeln circuliren. In dem ersten Exempel wollen wir

1. Von dem C dur an, alle Modos zur rechten Hand herum gradatim circuliren, biß wir wieder zum C dur gelangen, wo wir angefangen.
2. In dem andern Exempel wollen wir von gedachten C dur an, alle modos zur lincken Hand herum auff gleiche Arth gradatim circuliren.
3. In dem 3ten Exempel wollen wir von einem Modo mai. nehmlich vo nunsern C dur anfangen, und rechter Hand herum iedesmahl einen Modum überspringen, biß wir wieder zu dem angefangenen modo gelangen.

4. In

---

waltsam, sondern Natur-gemäß circuliren, daß das Ohr nichts dabey zu leiden hat. Guten Practicis ihre ausserordentliche Künste unbenommen.

(k) Gesetzt das Ohr hätte sich durch vorhergegangene lange Harmonie an das B dur, gewöhnet, so würde es harte ausfallen, wenn man unverhofft und auf einmahl in weit abgelegene Modos dieses Circuls entweichen wolte. Flattiret man aber vorhero das Ohr so lange durch unbeständige Abwechselung der, dem B dur anverwandten Modorum, g moll, c moll. f dur &c. biß es die Harmonie des besagten B dur gleichsam nach und nach vergessen hat, so wird es alsdenn die Ausweichung in weit entfernte Modos viel eher vertragen können. Es ist dieses eine Remarqve von nicht geringer Wichtigkeit, sie kömmet aber mehr auf Praxin und Judicium an, als daß man hiervon weitläufftige Exempel geben könne.

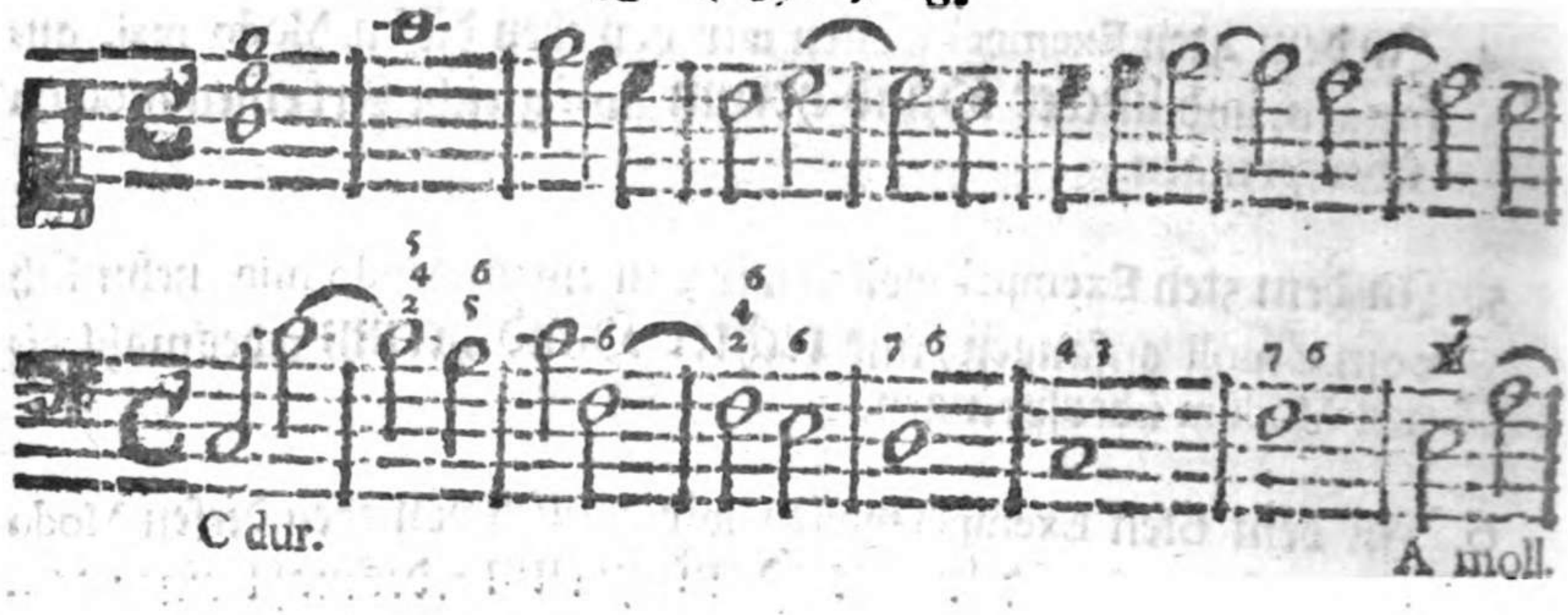
4. In dem 4ten Exempel wollen wir von eben diesen Modo maj. anfangen, und lincker Hand herum auff gleiche Art einen Modum überspringen.

5. In dem 5ten Exempel wollen wir von einem Modo min. nehmlich vom a moll anfangen, und rechter Hand herum iedesmahl einen Modum überspringen.

6. In dem 6ten Exempel wollen wir endlich von eben diesen Modo min. anfangen, und lincker Hand herum iedesmahl einen Modum überspringen.

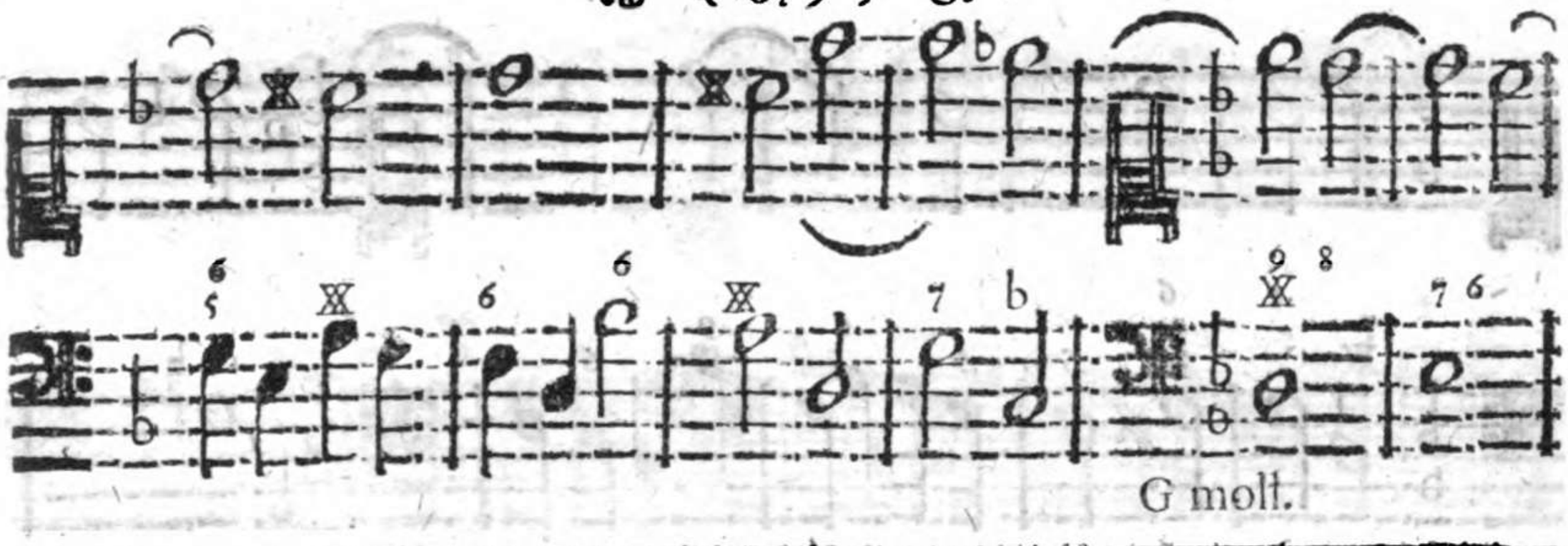
Alle diese Exempel aber wollen wir im stylo gravi oder Alla breve vorstellen, nicht der Meinung, daß man diesen regulirten stylum wieder seine Natur zu dergleichen Exorbitantien obligiren wolte: sondern weil man daraus den Schluß machen kan, daß wenn dergleichen Circulationes sich in diesen harmoniösen und legalen Stylo ohne Verletzung des Gehöres practiciren lassen, so muß es nothwendig in allen andern viel freyern Stylis desto eher angehen, allwo man mit einzeln Stimmen sich auffhalten, hin und wieder badiniren, und das Ohr mit mehren Fineſſen betrügen kan.

§. 11. Wir schreiten also zum ersten Exempel, und zwar geben wir iedesmahl nur die euserste Stimme der rechten Hand zu dem bezifferten Basse an, mit dem Bedeuten, daß wer diese Exempel durchspielen und nach seinem Gehöre probiren will, der mag die Mittel-Stimmen selbst, so wohl mit der rechten als lincken Hand so vollstimmig dazu greiffen, als es ihm gefällig, welches vollstimmige Wesen allhier in Noten zu setzen, eben so überflüßig wäre, als es die Exempel nur obscur machen würde.


C dur.
A moll.


G dur.
E moll.


D dur.



G moll.

Helffte des Tactes angegebene 3. maj. jederzeit das unentbehrliche Semitonium des folgenden Modi min. ausmachet. Es gehet diese pieçe aus dem F moll, und nimmet die Circulation also ihren Anfang:



C moll.



F moll.

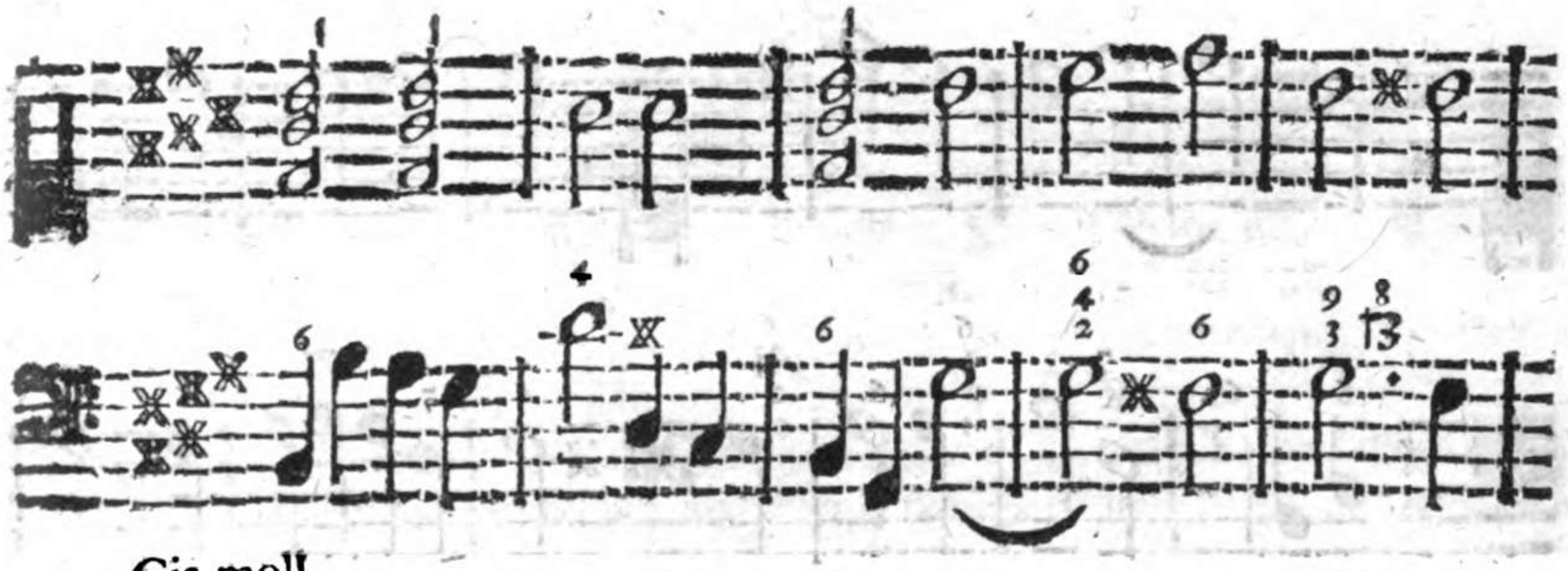




B moll.



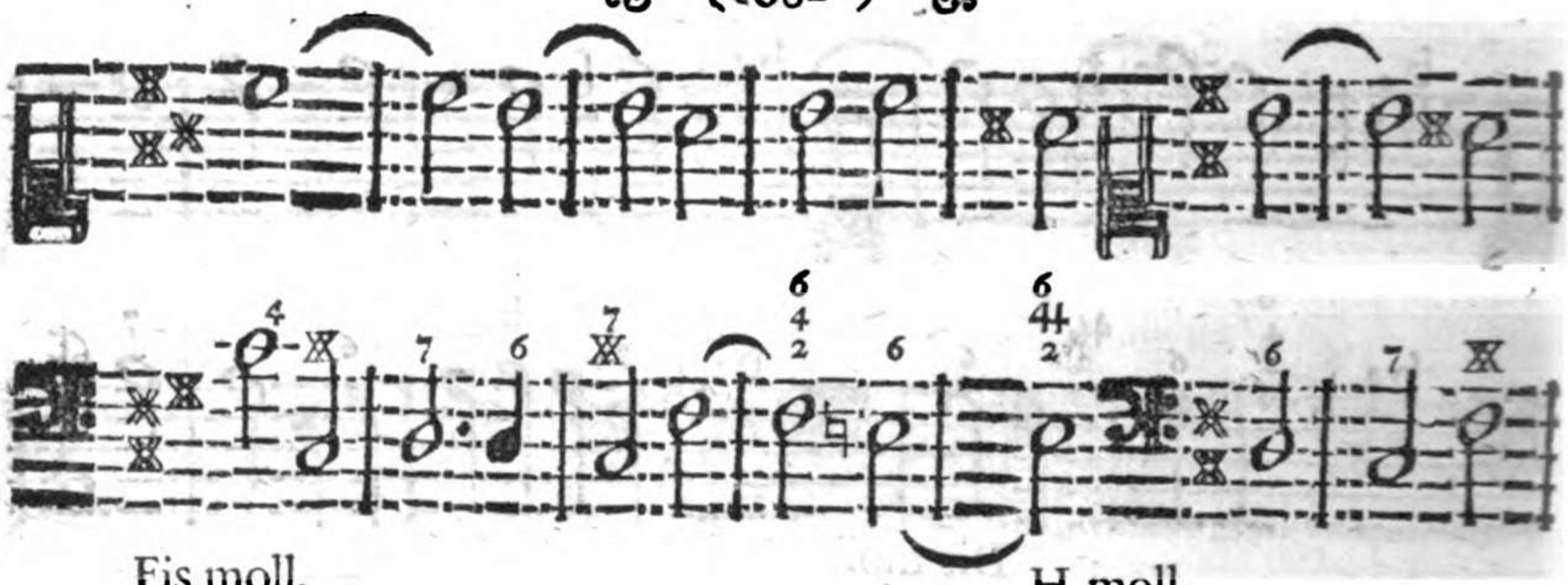
Dis moll.



Gis moll.



Cis moll.



Fis moll.

H moll.



E moll.



A moll.

§. 17. In



§. 17. In diesen Exempel wird man obſerviren, daß die Circulatio modorum min. per 4tas, bald durch das Semitonium, bald durch die 6tam min. bald auch durch die rechte 4te (welcher aber das Semitonium und 6ta min. modi iederzeit nachfolgen) in neue Modos einzutreten pfleget. Nachdem wir nun ſolchergeſtalt unſere vorgeſetzten 6. Circulationes modorum nach unſern oben zum Grunde geſetzten 2. Haupt-Principiis zu Ende gebracht, ſo fraget ſich nunmehro, ob es nicht möglich ſey, alle 24. Modos unſers Circuls dergeſtalt zu durchwandern, daß man jedesmahl 2. Modos zugleich überſpringe? Antwort: Wir haben ſchon oben in der Nota (i) die 4. auſſerordentlichen Caſus vorgeſtellet, welche aus dergleichen Uberſpringung zweyer Modorum entſtehen, und hieraus folget der Schluß, daß es ſehr ſchwehr, ja gar impracticabel falle, dergleichen Circulation aller Modorum anzuſtellen. Denn ob man gleich den erſten Sprung über 2. Modos mit guter Arth wagen kan (welches guten Practicis nichts neues iſt); ſo kan man doch nicht wohl einen ſolchen Sprung über die 2. folgende Modos wiederhohlen, ohne dem Ohre einen empfindlichen Stoß zu geben. Sprünget man gar das dritte mahl über andere 2. Modos, ſo fället es dem Gehöre gantz unerträglich, ratio: Die Species Octavarum werden zu jählings verändert, und je mehr man frembde b 𝄪 oder ♮ dem Gehöre auff einmahl (o) auffdringet, welche es doch vorhero nicht gehöret hat,

(o) Wir haben oben gezeiget, daß je weiter man in unſern Circul rechter und lincker Hand fortgehet, je mehr vermehren ſich die vorgezeichneten 𝄪 und b, der Modorum nach der ordentlichen Zahl.

ie unleidlicher fället ihm dergleichen gewaltsame Veränderung. Ja eben daher haben alle consonirende (bißweilen auch dissonirende) harte Sätze der Compositorum ihren Uhrsprung, weil sie zu jählings aus dem Modo gewichen, i. e. nach unsern Circul zu viel Modos auff einmahl übersprungen haben (p). Es bleibet also bey unsern Haupt-Principio, daß man bey ordentlicher Circulirung der Modorum nicht leichte mehr, als einen Modum auff einmahl überspringen solle, wofern man Natur gemäß verfahren will.

§. 18. Wir gehen weiter, und da wir bißhero verschiedene Proben der Circulation aller Modorum, in dem vollstimmigen pathetischen Allabreve gesehen; von welchen stylo man zwar oben gedachter massen, sicher auff alle die übrigen stylos schlieffen kan: so möchten doch manche Liebhaber vielleicht auch eine würckliche Probe vor denen Augen zu haben verlangen, daß sich eben dergleichen Circulationes im stylo figurato, und in wenig Stimmen practiciren lassen. Diesen zu gefallen wollen wir annoch folgendes Exempel beyfügen, darinnen wir unsern Circul von dem a moll an, rechter Hand herum, nur mit 2. Stimmen, ohne einiges andere Accompagnement durchwandern, und dabey der Fantasie die Freyheit lassen wollen, daß sie bald gradatim, bald mit Uberspringung eines Modi verfahren möge, nachdem es der Einfall, und die Modulation mit sich bringen wird. (q)

(p) Die c. 1. huj. Sect. erklährte Verwechselung der musicalischen Generum gehöret auch hieher;

(q) Dieses ist in praxi die beste Arth, in abgelegene modos auszuweichen, oder alle 24. Modos lincks und rechter Hand zu circuliren, ratio: Es behält solchergestalt die Invention, der Gusto und die Ausarbeitung des Componisten die völlige Freyheit, nach Gefallen und ohne gezwungenes Wesen zu operiren. Zumahl wenn man sich auch noch dieser nützlichen Freyheit dabey bedienen will, daß man nicht iederzeit (wie in allen obigen Exempeln zur Probe geschehen müssen) in dem Circul gerade fort durch die Modos gehe, sondern nach Anleitung unserer Fantasie, z. E. 3= 4= 5= und mehr Modos, theils per gradus, theils per Saltus, vorwerts, hernach einige von diesen wieder rückwerts, alsdenn wiederum so viel Modos vorwerts ꝛc. durchwandere, auf welche Arth man unzehlige Veränderungen in abgelegene Modos kan hören lassen.



Un poco allegro, mà cantabile.



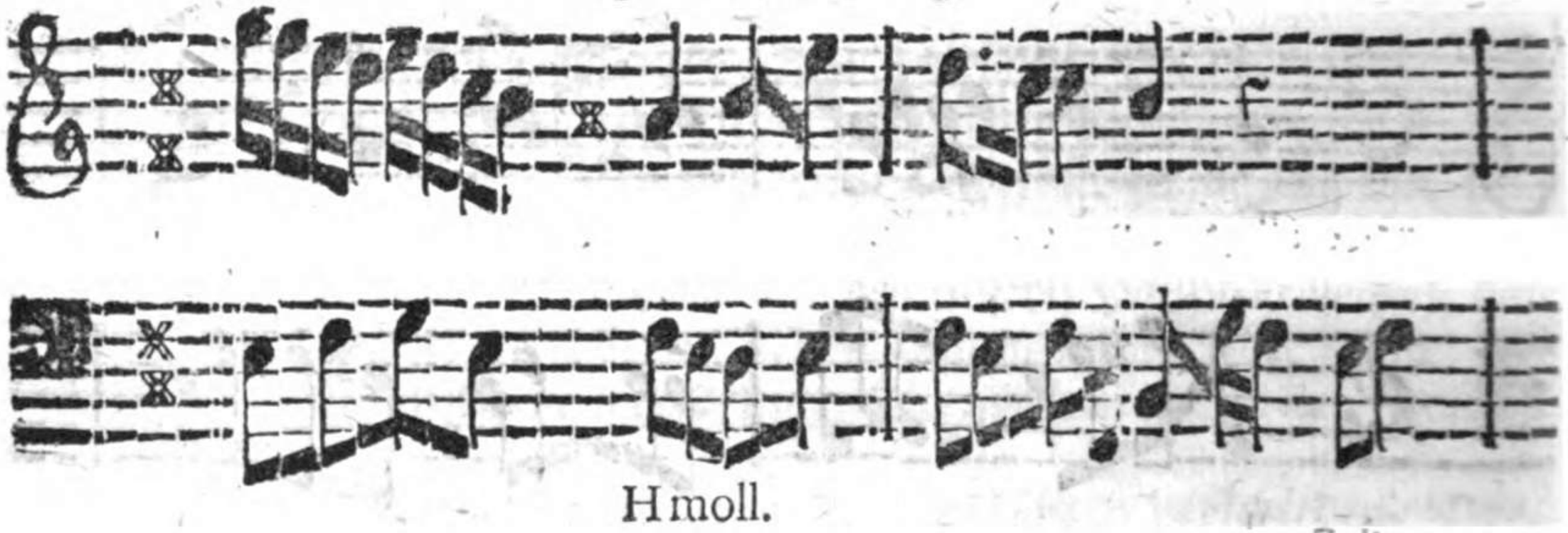
A moll.



G dur. E moll.



D dur.



H moll.



A dur.



Fis moll.



Cis moll.





H dur.





Gis moll.





Dis moll.



Uuuuu



Cis dur.



B moll.



As dur.

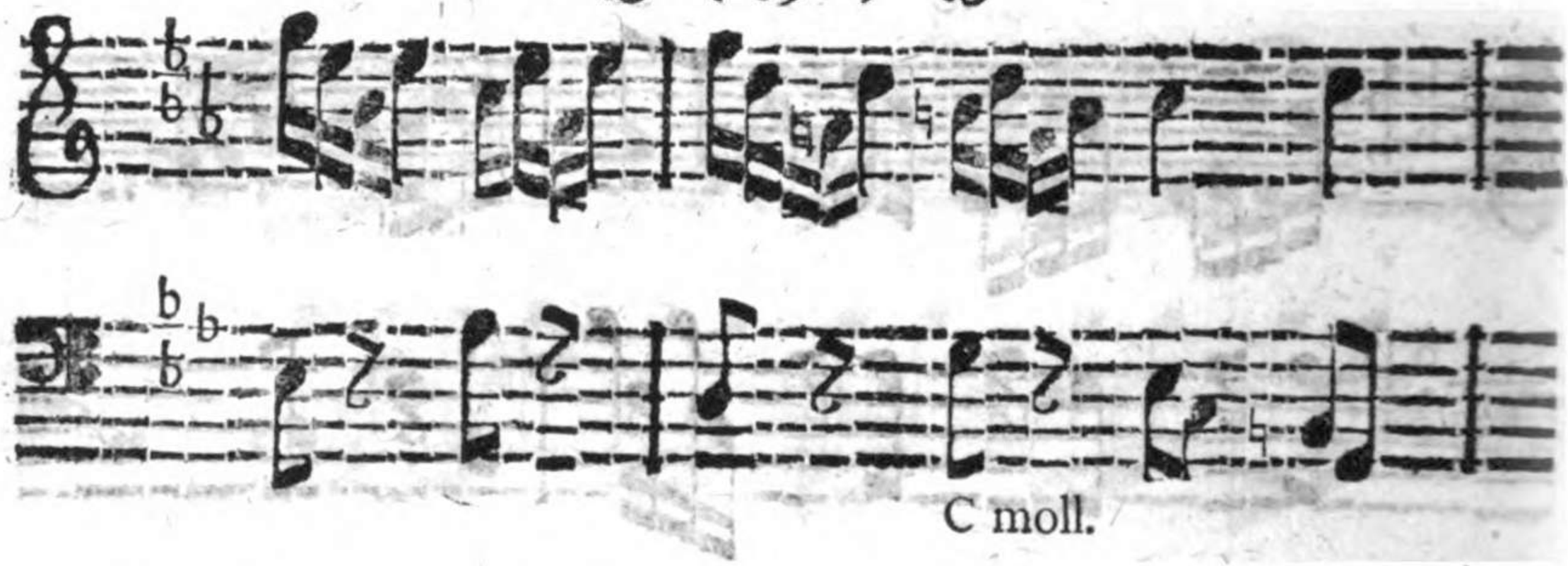




F moll.



Dis dur.



C moll.





B dur.



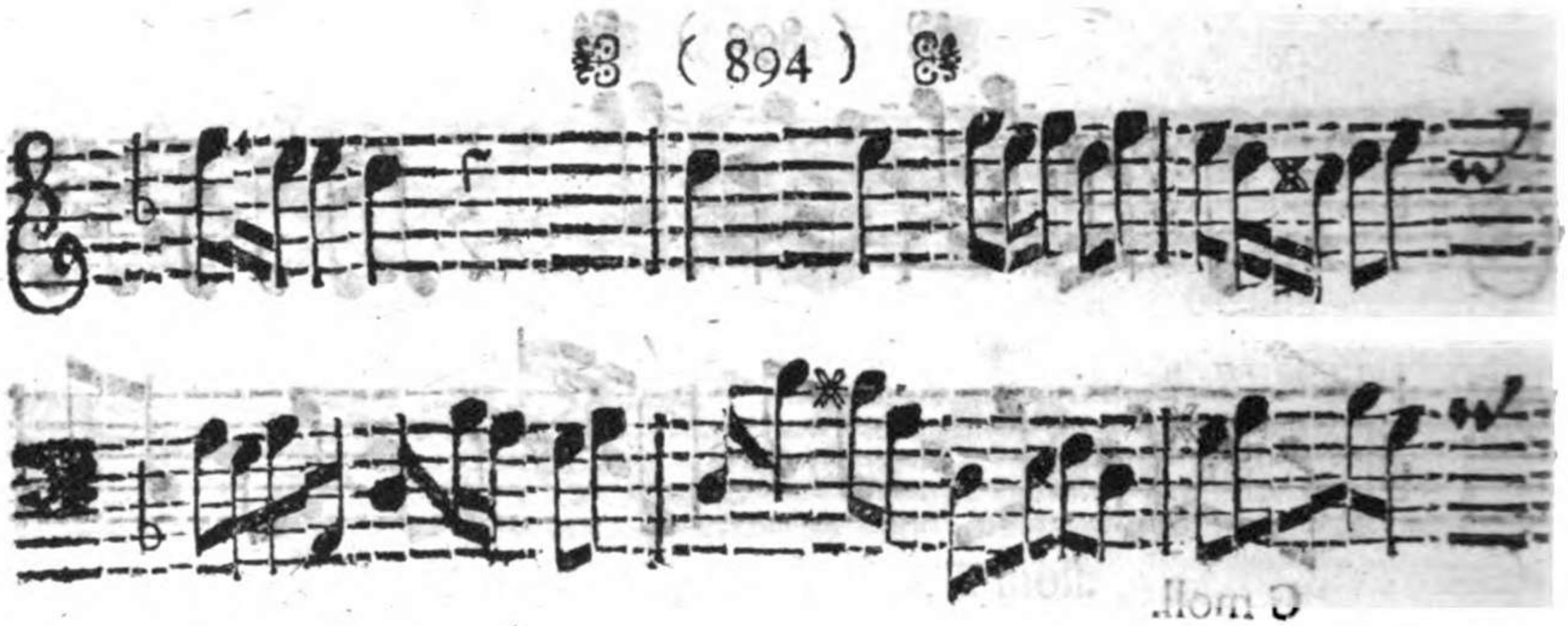
G moll.



F dur.



D moll.



C dur.



A moll.

§. 19. In



§. 19. In diesen Exempel mangelt es meines erachtens weder an Invention, Gusto, nach Contrapunctistischen Transpositionibus, und dennoch haben wir wenige von denen 24. Modis übersprungen. Eben auff solche Arth kan man mit allen übrigen oben erfahrten Circulationibus, (*) in diesen stylo verfahren, wer sich nur ein wenig Mühe geben will. Wir aber können uns mit überflüßigen Exempeln nicht ferner auffhalten, derowegen gehen wir weiter, und nachdem wir bißhers überhaupt die Ordnung, Verwandschafft, und Kunstgriffe unsers Circuls zur Gnüge beschrieben, so müssen wir nun auch insonderheit den vielfachen Nutz desselben angeben und zeigen, auff wie vielerley Arth selbiger in Musicis mit besondern Vortheil zu gebrauchen sey? Wir sagen demnach, daß unser Musicalische Circul vortrefliche Dienste thut:

1. In

(*) Wegen aller oben gegebenen Exempel dieser Circulationum ist annoch hier zu zu erinnern, daß man sich nicht daran kehren müsse, wenn in selbigen ex in curia einige

1. In der Compoſition ſelbſt.
2. Im General-Baſſ ohne Signaturen.
3. Im præludiren vollſtimmiger Inſtrumente.
4. In gäntzlicher Abſchaffung der alten Modorum.

§. 20. Den erſten punct betreffend, ſo iſt leicht zu erachten, was ſo wohl einen anfangenden, als ſchon geübten Componiſten vor Vortheil daraus entſtehe, wenn er durch Hülffe dieſes Circuls in allen ſeinen Muſicaliſchen Wercken (es ſey im Kirchen-Cammer- oder Theatraliſchen ſtylo, beſonders im Recitativ) mit denen Modis dergeſtalt frey umbgehen kan, daß er ſelbige vor- und rückwerts nach Gefallen durchwandern, und ſich niemahls verliehren möge, er ſey auch, wo er wolle. Denn hat er ſich ja

in

---

einige Modi bald gerade unter ihren neu eintretenden Semitonio, bald unter ihren darauff folgenden Fundamental-Clave des neubezeichneten Syſtematis, angeben worden. Z. E. auff folgende beyde Arten:



G dur. G dur.

dieſe differente Angebung der Modorum iſt zwar in der That einerley, wenn man aber die Sache genau nehmen will, ſo kan man ſagen, daß dergleichen Modi præciſe mit ihren vorhero nicht da geweſenen Semitonio eintreten, es mag nun dieſes im Baſſe, oder in einer obern Stimme ſtecken. Alſo tritt in folgehden 3. Exempeln das B dur, præciſe mit dem einfallenden H. in das C moll, ob gleich der fundamental-Clavis C. ſelbſt, erſt nachfolget. Denn dieſes C. diſtingviret den Modum nicht, weil deſſen gantzer Accord z. E. auch im G moll, B dur und

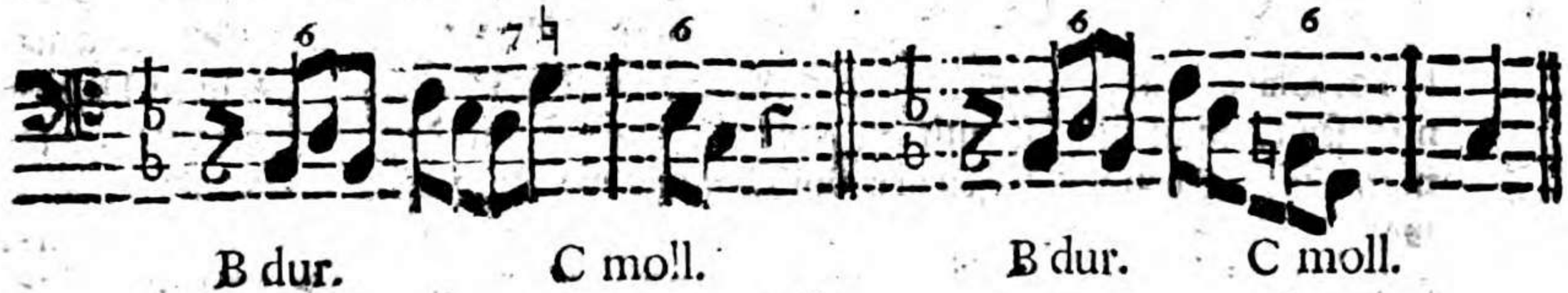
die

in einen schwehren, mit vielen x x oder b b (r) verbrähmten Modum verwickelt, und weiß nicht wieder heraus zu kommen; so suchet er nur denselbigen Modum im Circul, da findet er zur rechten Hand die eine, und zur lincken Hand die andere Thür, durch welche er Schritt vor Schritt wieder heraus, und in leichtere Modos gehen kan, wohin er selbst will. Denn er mercket sich nur in besagten Circul den Terminum à qvo, nehmlich den Modum, wo er ist; und suchet alsdenn den Terminum ad qvem, nehmlich den Modum wo er hin will, so liegen ihm die Modi intermedii so gleich vor Augen, durch welche er ordentlicher Weise passiren muß.

§. 21. Hier-

---

dis dur stehen kan: Das Semitonium H. oder distingviret besagtes C moll von andern Modis, denn so bald man wieder aus dem C moll heraus gehet, so bald wird auch sein Semitonium H. wiederum verlassen.





(r) Obiter wollen wir allhier gedencken, daß einige so genandte Neulinge dasjenige Chromatisch nennen, was mit x bezeichnet, und alles dasjenige Enharmonische was mit b. bezeichnet ist. Daß aber diese Enharmonische Benennung wieder die wahre Historie der alten Generum lauffe, solches kan denen so genandten Aeltlingen nicht gelaugnet werden, und haben sie vollkommen recht. Allein sie begehen hin wiederum einen eben so grossen Fehler, wenn sie einige mit einfachen und doppelten x x oder b b bezeichnete Claves Enharmonisch, die 7. natürlichen Claves aber (c d e f g a h) in ihren unbezeichneten Systemate Diatonisch

 nennen.

§. 21. Hiernechst kan sich ein ungeübter Componist auch dieses Circuls bey solchen Compositionibus mit grossen Vortheil bedienen, wo er den regulirten Ambitum modi nicht zu überschreiten gedencket. Denn in denen c. 2 huj. Sect. offt gedachten Tabellen findet man zwar bey jeden Haupt-Modo die Neben-Tone, wohin der regulirte Ambitus modi auszuweichen pfleget: Wie aber diese Neben-Tone an einander hangen, und man bequehm aus einem in den andern gehen könne, solches muß man in unsern Circul suchen. z. E. Ein Anfänger hätte sich vorgesetzet, ein Stück, eine Arie, oder einen musicalischen Satz aus dem g dur zu componiren, so findet er

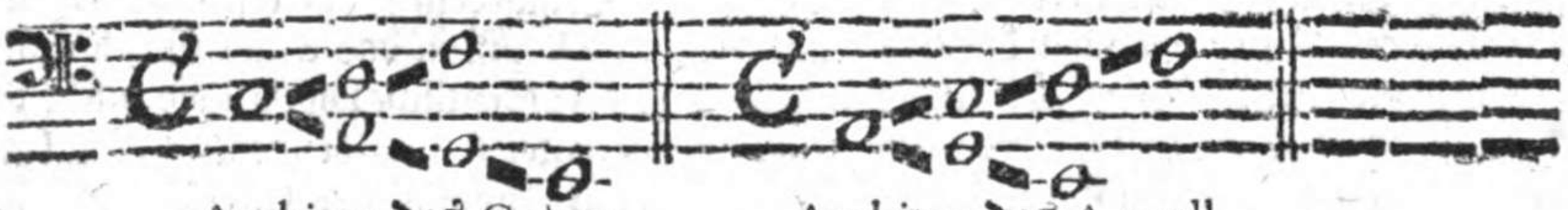
nennen. Denn es kan ja nicht wiedersprochen werden, daß die wahrhafften 3. Genera der alten bey uns in ein eintziges, aus 12. Clavibus bestehendes Genus Chromaticum zusammen geschmoltzen worden. Nun heisset es: à toto ad partes volet seqvela; ist das gantze Genus Chromatisch, so müssen nothwendig alle 12. Claves Chromatisch, und keiner davon weder Enharmonisch, noch Diatonisch seyn, man mag sie mit ♯. b. oder ♮ einfach und doppelt bezeichnen, wie man will. Eben aus diesen principio können wir auch keine sogenandte Verwechselung der musicalischen Generum (wovon oben c. 1. h. Sect.) mehr statuiren. Denn wie kan man die Genera verwechseln, wenn nicht mehr, als ein eintziges Genus vorhanden? Ja, sagen, die Antiqvarii, man könne wohl die Terminos der alten 3. Generum behalten, umb die Sache besser zu unterscheiden, denn (fahren sie fort) es wären ja differente Dinge, und differente Harmonie, wenn z. E. die heutigen 5. Semitonia in vollstimmigen Sätzen mit einen vorgezeichneten b oder mit einem ♯ gebrauchet würden: item, wenn man die 7. natürlichen Claves auf diatonische Art unbezeichnet, oder auf Enharmonische Art mit einfach und doppelten ♯ ♯ oder b b gebrauchete ꝛc. Allein die Moderni antworten hierauff, daß man den reellen Unterscheid aller dieser Dinge, nicht in denen abgeschafften Generibus der Alten, sondern in dem differenten Ambitu der Modorum suchen müsse. Diese verursachen die differente Harmonie, auf zweyerley Arth solcher mit ♮ ♯. oder b. bezeichneten einerley Clavium. Dahero wir bey unserer heutigen Music besser thäten, wenn wir ohne alle Confusion, iedweden von diesen 3. Signis ♮. ♯. b. einen à parten Nahmen gäben, wir möchten nun nach Arth der Neulinge das ♮. diatonisch, das ♯. chromatisch, und das b. enharmonisch nennen, oder sonst 3. geschicktere Terminos an deren Stelle setzen. So dann könte man auch statt der alten so genandten

Ver-

er zwar in gedachten Tabellen, daß das G dur ordentlich auszuweichen pflege in das D dur, H moll und E moll, ausserordentlich aber, in das A moll und C dur: Allein wie soll er nun diese Modos verwechseln, und geschickt aus den einen in den andern gehen, ohne dem Gehöre einiger Tort zu thun? Antwort: Er suchet das G dur in unsern Circul, da findet er das obengedachte D dur, H moll und E moll zu rechten Hand, und hingegen das A moll und C dur zur lincken Hand. Solchergestalt siehet er nun, wie alle diese Modi nach ihrer nechsten Anverwandschafft in der Reihe liegen, (s) folgbar procediret er nur nach der oben gegebenen Haupt-Regel, nehmlich, daß er niemahls leichte mehr als einen Modum überspringe,

Verwechselung der Generum, eine gewisse umbschränckte Verwechselung der Modorum statuiren, und ihr einen eigenen Nahmen geben, die alten pappierne 3. Musicalischen Genera aber (deren existentiam uns die Antiqvarii in heutiger praxi weiter nicht, als auf dem Pappiere zeigen können) hätten so dann ihren völligen Abschied. Dieses wäre ohngefehr der, über die 3. alten Genera entstandene Streit und differente Meynung der Aeltlinge und Neulinge, welche in conclusione wiederum auff das vortreffliche Wörtgen: Nennen hinaus lauffet, ob man nehmlich diese und jene Claves nach denen alten Generibus weiter Benennen, oder sie insgesammt chromatisch tauffen soll? Indeß gewinnet und verliehret die Music nicht das geringste dabey, man nenne sie wie man will, wenn man sich nur verstehen machet, und bin ich von dergleichen saubern Wort-Disputat ein Diener.

(s) Ich habe sonst meinen Scholaren den regulirten Ambitum eines iedweden modi maj. und min. auf unten folgende Arthen, gleichsam in einen halben Circul auff denen Lineen vorgemahlet, woraus sie leicht den Unterscheid der am nechsten anverwandten, und am weitesten abgelegenen Neben-Tone haben erkennen, und mit ihnen nach unserer gewöhnlichen Regel bald gradatim bald per saltum ohne alle Schwührigkeit verfahren lernen. Man transponiret aber folgende 2. Schemata durch alle modos majores und minores.



Ambitus des C dur. Ambitus des A moll.

ge, wo er nicht gradatim gehen will: so kan er unmöglich sich verirren, vielweniger das Gehör beleidigen. Denn da folget nun von sich selbst, daß er z. E. aus dem G dur nicht so plötzlich in das H moll, als die 3. maj. fallen muß, weil 2 modi dazwischen liegen. Vielweniger wird er aus dem C dur zugeschwind in das D dur, oder aus dem A moll zugeschwind in das H moll fallen, weil iedesmahl 3 modi dazwischen liegen. Am allerwenigsten wird er sich unterstehen, aus dem C dur gerade in das H moll zufallen, weil gar 4 modi dazwischen liegen, und gedachtes C dur und H moll eben die 2 Extrema oder eusersten Gräntzen des regulirten Ambitus G dur ausmachen.

§. 22. Gesetzt aber ein Componist hätte auch Lust, über diese 2 eusersten Gräntzen des G dur zu passiren, wie sonderlich auswärtige Nationes (t) zu thun pflegen: so findet er zur rechten Hand nach dem H moll, und zur lincken Hand nach dem C dur, die nechst anliegenden Modos, in die er gradatim oder per saltum ausweichen, und eben auff diese Arth wieder zurück passiren kan, ohne Gefahr sich zu verliehren, oder dem Gehöre etwas unleidliches auffzudringen. Folgbar bleibet unser musicalische Circul iederzeit ein sicherer pharus in allen Arthen der Composition, so wohl vor geübte, als ungeübte Componisten.

§. 23. Der andere Nutz und Vortheil unseres Circuls war im General-Bass ohne Signaturen, oder deutlicher zu reden, ein Accompagnement der Cameral- und Theatralischen Sachen. Wir haben oben c. 2. h. Sect. bey der 8ten Special-Regel, und dem nachfolgenden §. mit mehrern gedacht, wie nöth. einem Accompagnisten die Erkenntniß der musicalischen Modorum sey, wofern er bey einem unbezifferten Basse das Changement der Tone gleichsam vorher sehen, und die öffters irregulairen Ausschweiffungen

(t) Denn bey ihnen ist es nichts neues, daß sie z. E. aus dem C dur biß in das D dur, aus dem F dur biß in das G dur, aus dem a moll biß in das d dur und h moll &c. ausweichen. Gleich wie nun solche ausserordentliche Digressiones nicht zu schelten, wofern sie ungezwungen, und mit guter Raison geschehen: Also kan man dergleichen Künste berühmter Meister, mit Hülffe unsers Circuls gar leicht imitiren lernen, wer Lust dazu hat.

fungen derer Compositorum verstehen lernen will. Es ist auch in dem nachfolgenden 3ten Capitel h. Sect. weitläufftig gezeiget worden, wie ungleich insonderheit das Recitativ die Tone zu verwerffen, und in einen Augenblick in die allerabgelegensten Modos auszuweichen pflege. Will man nun dergleichen Changemens geschwind und gründlich einsehen lernen, und im Accompagnement einen Habitum erlangen: so muß man vor allen Dingen die Connexion und gewöhnlichen Digressiones aller Modorum aus dem Fundamente verstehen. Da wir nun solches alles nicht besser, vollkommener und gründlicher können verstehen lernen, als aus eben unsern Circul: so lieget dessen Nutzbarkeit auch im Articul vom General-Basse am Tage.

§. 24. Der 3te Nutz und Vortheil unsers Circuls war im præludiren vollstimmiger Instrumente. Alles was nun in denen vorhergehenden §. 20. 21. 22. vom componiren gesagt worden, das gilt auch hier vom præludiren, weil ex tempore præludiren, und componiren allhier einerley ist. Man mag dahero auff einem vollstimmigen Instrumente (als Clavier, Orgel, Clavicin, Lauthe ꝛc.) entweder aus einen gewissen Modo nach dem regulirten Ambitu zu præludiren, oder auch bey Fantasien, Cappricien, und allerhand Arthen der præludien in entfernte Tone auszuweichen sich vornehmen: so darff man nur unsern Circul im Gedächtniß, oder vor Augen haben, wenn man sicher gehen, und sich niemahls in denen Tonen verwickeln oder verlichren will; Gleichwie auch wohl manchen Organisten ein geistlich Unglück wiederfähret, wenn er bey Endigung eines Gesanges, oder Musicalischen Stückes, gleich auff den folgenden Gesang præludiren, und nach der Kunst in desselben abgelegenen Modum gehen will. Wir wollen aber propter Juniores allhier beym præludiren etwas stille stehen.

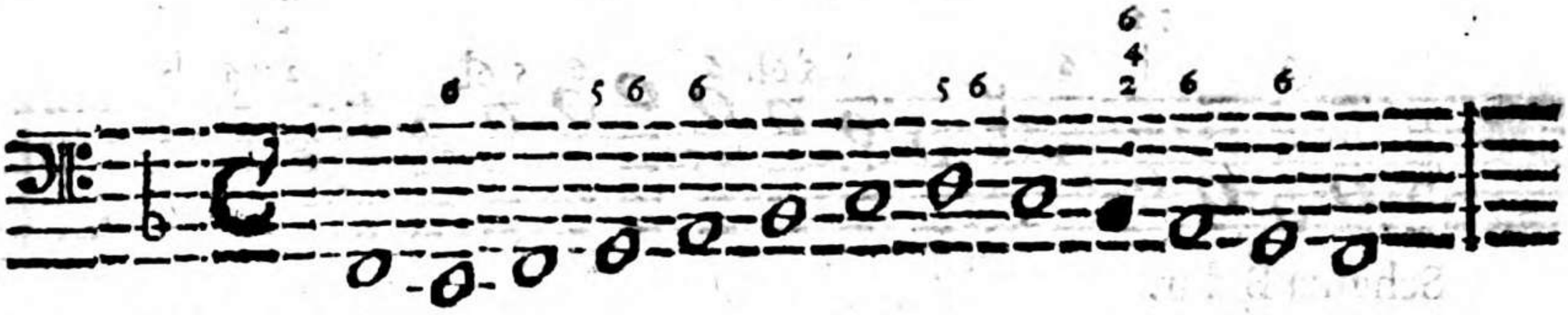
§. 25. Wer auff einen vollstimmigen Instrumente ex tempore zu præludiren sich unterstehet, der muß schon viel Music im Kopffe haben, i. e. er muß mit einem Worte ein erfahrner, und geübter Musicus seyn. Weil sich aber dieser Gradus parnassi nicht in einem Jahre ersteigen lässet, zumahl wenn alles auff eigene Erfahrung allein ankommen soll: so fraget sich, ob man ungeübten keine sichern præcepta oder Anleitung geben könne, wie sie nach und nach selbst eine eigene Harmonie auff ihren Instrumente zu

wege bringen, oder mit einem Worte præludiren lernen ſollen? Antwort: Ungeübten Muſicis allhier die vielerley Arthen der præludien nach allen Fundamentis beyzubringen, iſt ſo unmöglich, als dazu nothwendig ein ganzer Tractat, und nicht wenige Zeilen eines Capitels erfodert würden: die prima fundamenta aber zum præludiren hier zu entwerffen, ſolches gehet wohl an, und das wollen wir ſo kurtz als möglich auff folgende Arth bewerckſtelligen.

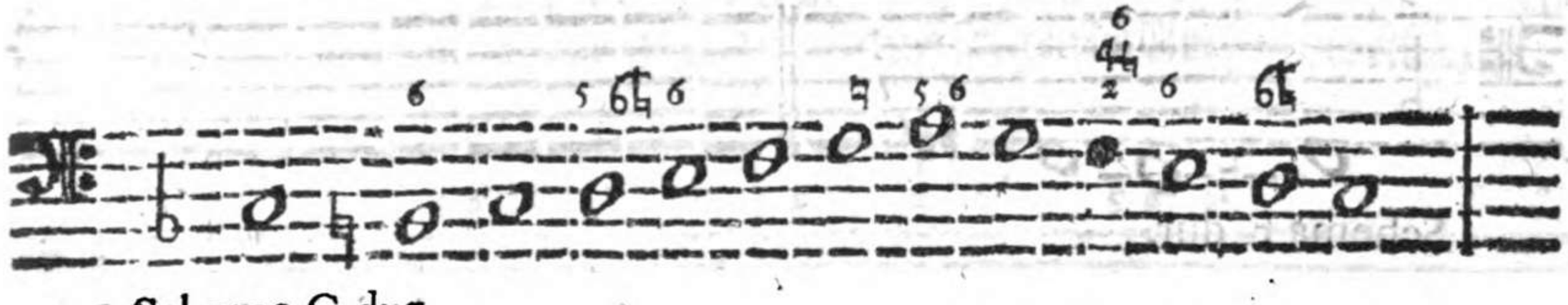
§. 26. Wer ex tempore ein præludium herſpielen will, der erwehlet ſich vor allen Dingen einen Modum, aus welchen er præludiren will. Wir wollen uns hier einen leichten Modum, nehmlich das F dur, zu unſern Vorhaben erwehlen, wobey wir hauptſächlich 2. Dinge zu unterſuchen haben:

1) In was vor Neben-Tone dieſer Modus, nach ſeinem regulirten Ambitu ausweichet? und da præſentiren ſich in unſern Circul (nach denen offt angeführten Tabellen des andern Capitels dieſer Abtheilung) zur rechten Hand das D moll, C dur, und A moll; zur lincken Hand aber das g moll, und B dur.

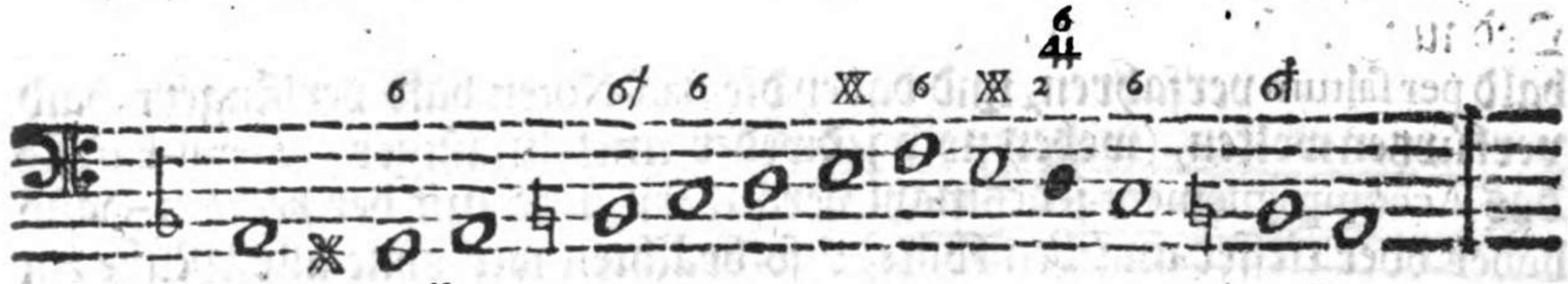
2) Wie ſich ein Anfänger in jedweden von dieſen Neben-Tonen, mit guten Muſicaliſchen Sätzen eine Zeitlang auffhalten, und aus einem in den andern gehen könne? Hierzu nun können uns die, in nur gedachten c. 2. h. ſect. befindlichen Schemata aller Modorum die beſte und ſchleinigſte Hülffe geben. Denn weil in ſelbigen der natürliche Ambitus eines jedweden Modi durch die fundamentalen Baſſ-Noten und darüber ſtehende Ziffern richtig angegeben worden, ſo folget hieraus der Vernunfts-Schluß, daß wenn wir bey unſern vorhabenden præludio die Schemata f dur, c dur, a moll, d moll, g moll und B dur, in guter Ordnung an einander hengen, und nur ein Schema nach dem andern ſimplement durch accompagniren wollen, ſo haben wir ſchon die prima rudimenta zu einem præludio gelegt. z. E.



Schema F dur.



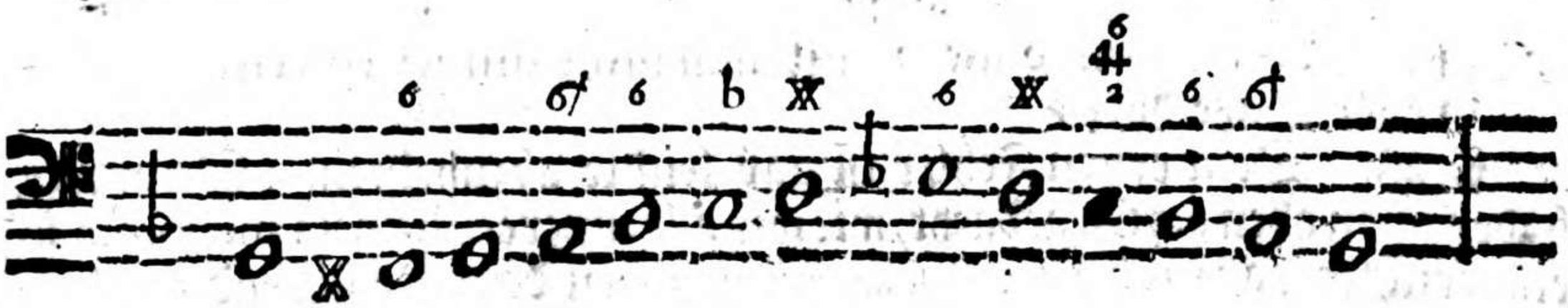
Schema C dur.



Schema A moll.

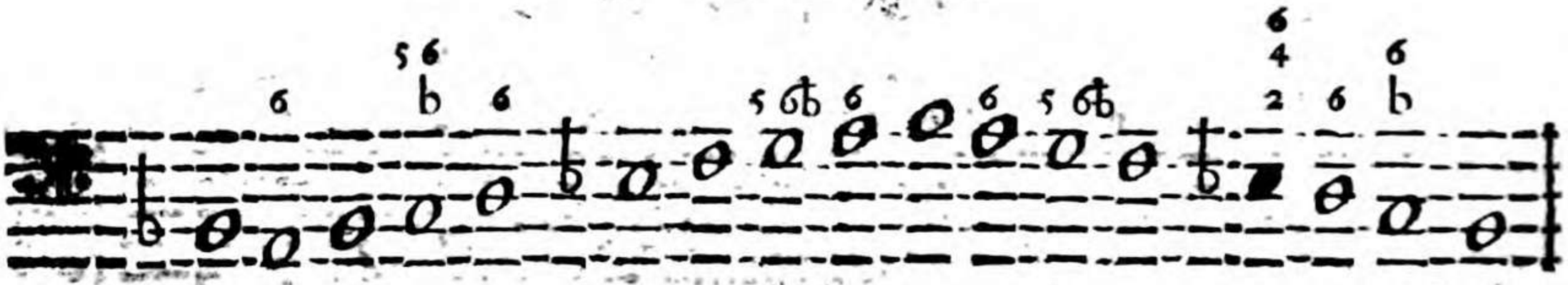


Schema D moll.



Schema G moll.

§. 27. Wenn



Schema B dur.



Schema F dur.

§. 27. Wenn wir nun mit diesen Schematibus etliche mahl in der Ordnung wechseln, i. e. nach unsern Circul mit diesen Modis bald gradatim bald per saltum verfahren, und dabey die Bass-Noten bald verlängern bald verkürtzen wolten, (wobey noch jedweder mittelmäßiger General-Bassiste das Accompagnement jedesmahl verändern, und mit der rechten Hand höher oder tieffer angeben könte): so brächten wir ohne alle Mühe ein vollstimmiges præludium heraus, welches niemahls wieder den Ambitum modorum peccirен, und keine unrechte Harmonie anschlagen könte. Allein es würden dennoch 2. Haupt-Fehler darinnen zu finden seyn, welche wir nunmehro zu corrigiren suchen müssen. Denn

1) Würde der stets per gradus gehende Bass allzu simpel, und endlich einen Music-verständigen Zuhörer gar verdrießlich fallen.

2) Bestehen diese zusammen gestossene Schemata in lauter Consonantien, dahero fraget sich, auff was Arth man sie mit Dissonantien geschickt vermischen könne, damit man nicht immer einerley consonirende Sätze höre?

§. 28. Dem ersten Fehler ist gar leichte abzuhelffen. Denn wir haben schon oben p. 765. gedacht, wie wir alle unsere Schemata modorum so eingerichtet, daß man die Bass-Claves mit ihren darüber stehenden Signaturen nach Gefallen verwechseln, und also per gradus oder per saltus gehen könne,

könne, wie man will, (u) ohne daß die natürliche Harmonie oder der Ambitus modi in geringsten dadurch beleidiget werde. Hieraus flieſſet nun ein reichlicher Vorrath der Veränderung; Denn wir können uns bey jedweden Schemate mit Verwechselung der Baſſ-Noten so lange auffhalten, biß es uns gefället, in ein ander Schema dieſes præludii zu gehen, und eben dergleichen Verwechselung von neuen anzufangen. Wir wollen hier der Kürtze halber die Probe nur mit 2. Modis machen, und die Baſſ-Noten der obigen Schematum F dur und D moll auff folgende Arth verwechseln:



Schema F dur.



Schema D moll.

(u) Den eintzigen Accord $\left\{\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}\right\}$ ausgenommen, welcher nur bey dem unter sich gehenden Tranſitu in die 3am modi zu brauchen iſt, wie wir gehörigen Orthes angemercket.



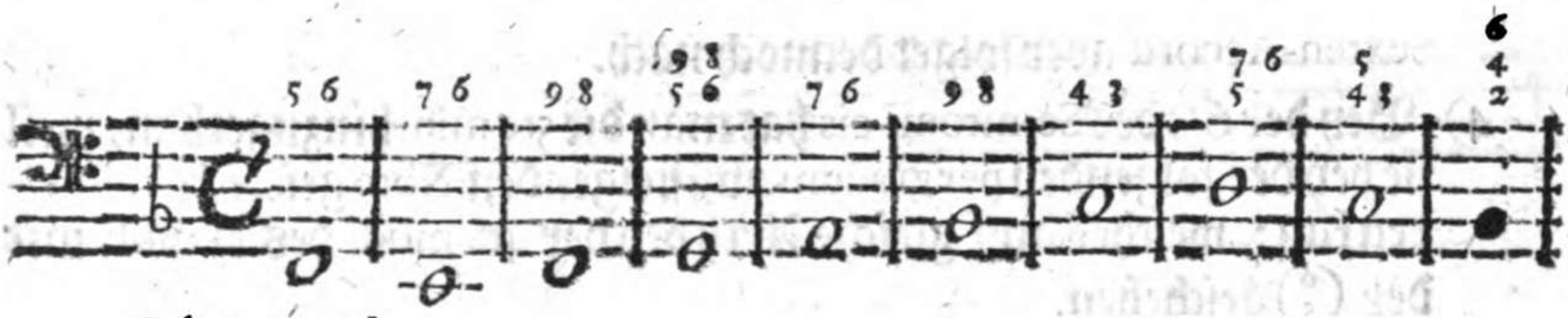
§. 29. Jn dieſen weitläufftigen Exempel iſt gleichwohl keine eintzige Note und kein Accord, welcher nicht in obigen kurtzen Schematibus F dur und D moll zu befinden wäre, und dennoch könte man die Baſſ-Noten dieſer beyden Schematum, gleichſam noch unendlich mehr verwechſeln, wenn man nicht auch die übrigen Neben-Tone des F dur mit nehmen wolte. Will man nun in dieſen Neben-Tonen, nach denen §. 26. angegebenen Schematibus, eine gleiche Verwechſelung der Baſſ-Noten anſtellen, ſo wird ſchon ein ziemlich langes præludium heraus kommen: allein es würde dennoch aus lauter Conſonantien beſtehen, und alſo müſſen wir ſehen, wie auch dieſer Fehler zu verbeſſern ſey.

§. 30. Wenn wir nun unſere angegebenen Schemata modorum mit Diſſonantien geſchickt vermiſchen wollen, ſo müſſen wir dieſes, als ein Haupt-Principium zu voraus ſetzen:

Daß bey natürlich fortgehender Harmonie, niemahls weder ein ordinairer, noch extraordinairer Accord könne angeſchlagen werden, davon nicht wenigſtens eine eintzige Stim-

Stimme (wo nicht mehr) in dem folgenden Satze könte liegen bleiben i. e. legaliter binden, und nachmahls resolviren, ohne den Ambitum modi in geringsten zu beleidigen.

Hiervon eine deutliche Probe zu zeigen, so wollen wir zuerst die kurtzen Schemata des F dur und D moll (zum Modell aller Modorum major. und minor.) ohngefehr auff folgende Arth beziffern:



Schema F dur.



Schema D moll.



Hält man diese dissonirende Bezifferung gegen die vorige consonirende Bezifferung der beyden Schematum, so wird man folgende Casus finden:

1) Daß wo sonst einige Noten die 6. oder 8 über sich gehabt, da hat man diese durch eine vorhergehende 7. nur auffgehalten, sie folgen aber dennoch mit der resolution der 7. nach.

2) Wo einige Noten nur den ordinairen Accord gehabt, da hat man diesen durch eine vorhergehende 4. oder 9. nur auffgehalten, er folget aber dennoch mit der resolution nach.

3) Bey einigen per gradum unter sich, in den Sexten-Accord gehenden Bass-Noten, hat man die erstere Note vorhero mit $\{^{6}_{4}_{2}\}$ syncopiret, der Sexten-Accord aber folget dennoch nach.

4) Bey der 6te des Semitonii cis hat man die 5te min. hinzugethan, weil sie bey der folgenden per gradum auffsteigenden Note geschickt resolviren kan: welches auff gleiche Arth bey der 4ta modi des D moll mit der $(^{6}_{5})$ geschehen.

5) Findet man über der 3a modi des D moll zugleich die 9. bey der allda gewöhnlichen 6. angebracht.

§. 31. Mit allen diesen Dissonantien ist nun der Ambitus dieser 2. Modorum in geringsten nicht beleidiget, sondern vielmehr harmoniöser gemacht worden, welches daß es sich nach unsern obigen principio nicht nur auff eine, sondern auff mancherley Arthen practiciren lässet, so wollen wir zu mehrer Erläuterung unsere 2. Schemata, F dur und D moll noch einmahl, und zwar auff folgende veränderte Arth mit Dissonantien vermischen:



Schema F dur.

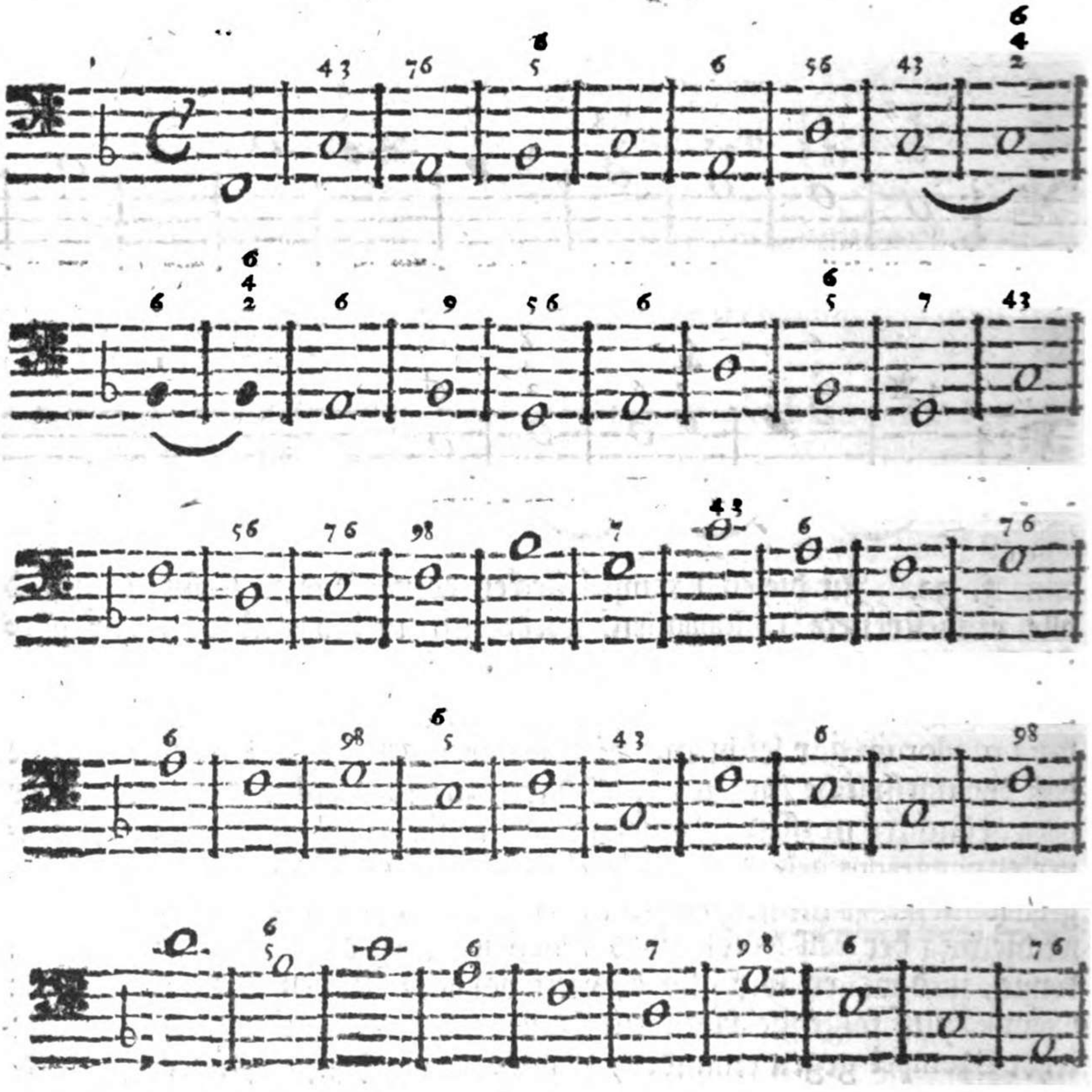
§. 32. In



Schema D moll.

§. 32. In diesen Exempel stecken eben obige 5. Casus, und sind alle eingestreuete Dissonantien wiederum nichts anders, als pure Auffhaltungen der darauff folgenden ordinairen Consonantien unserer 2. Schematum F dur und D moll. Auff diese Arth lassen sich nun alle Schemata modorum gar leicht mit viel oder wenig Dissonantien besetzen, ohne daß der natürliche Ambitus modi dabey zu leiden habe. Weil wir aber obengedachter massen in unsern vorhabenden præludio nicht immer einerley per gradus gehende Bass-Noten hören, auch das præludium verlängern wollen: so müssen wir nun eine Probe zeigen, daß man bey Verwechselung der Bass-Noten eines Schematis eben diese Künste practiciren könne, und wollen wir also das im vorhergehenden §. 28. befindliche Exempel auff folgende Arth mit Dissonantien vermischen. Man halte beyde Exempel gegen einander, so wird man sehen, daß überall die gewöhn-

wöhnlichen Conſonantien der Schematum F dur uud D moll, durch vorher-gehende Diſſonantien nur auffgehalten, inſonderheit aber der ordinaire Accord an ſolchen Orthen mit einer einzeln 7. oder (6/5) vermehret worden, wo die reſolution hat kömen in denen folgenden Noten ſtatt haben:





Schema D moll.





§. 33. Man kan in diesen Exempel die Dissonantien nach Gefallen leicht vermehren oder vermindern; wir aber haben hier der Deutlichkeit halber, mit Fleiß der Sache weder zu viel noch zu wenig thun wollen. Indeß haben wir biß hieher die oben §. 27. angemerckten 2. Haupt-Fehler des angefangenen præludii dergestalt verbessert, daß wir nunmehro mit leichter Mühe zu einem weitläufftigen harmoniösen præludio aus dem F dur gelangen könten, wofern wir mit allen übrigen Neben-Tonen, oder zu dem F dur gehörigen Schematibus des oben §. 26. befindlichen Exempels auff gleiche Arth verfahren wolten, wie wir bißher mit denen 2. Mod's F dur und D moll verfahren. Wolte man nun dabey gedachte Schemata etliche mahl in verwechselter Ordnung wiederhohlen, und nach dem Alla-breve-Tacte durchspielen (w): so kan man gewiß das præludium aus dem

(w) Solchenfalß könte man nur diejenigen Noten, welche eine doppelte Harmonie haben (76. 56.) als gantze Tacte: Diejenigen Noten aber, so eine einfache Harmonie haben, als halbe Tacte anschlagen, und dabey die per 3as springende Noten mit dem Transitu der 4tel auszieren. Gewiß es würden mit dergleichen stets bindenden und syncopirenden Kirchen-Præludiis diejenigen Organisten, welche allerhand schöne Themata und Fugen auff der Orgel zu tractiren nicht gewohnet, vielmehr Ehre einlegen, als wenn sie statt dessen, rechte üppige Clausel-gen, schlechte Suiten, oder wohl gar 2. stimmige Violinen-Sachen in der Kirche her-

dem F dur so lange extendiren, als man nur selbst will. Hier leidet es der Raum nicht, mehrere Weitläufftigkeit zu suchen: genug, daß wir deutlich gezeiget, wie jedweder gar leicht selbst damit umbspringen kan. Und eben so wie wir die Sache mit unsern præludio aus dem f dur angegeben, so verfähret man auch mit denen præludiis aus allen übrigen Modis Musicis.

§. 34. Denenjenigen aber, die in der Music etwas mehr geübet, und sich im præludiren auch ausser dem Alla breve wollen hören lassen, kan man noch diesen Rath ertheilen, daß sie die verwechselten Bass-Noten der zusammen gestossenen Schematum eines Haupt-Modi, nur als das blosse Fundament ihres præludii ansehen, und darüber mit Verlängerung und Verkürtzung gedachter Bass-Noten, allerhand Variationes und Fantasien nach eigenen Einfällen erdencken können (x), ohne die geringste Gefahr, sich weder in denen Tonen zu verliehren, noch wieder den Ambitum Modi zu pecciren. Wer nun unsern gantzen præludien-Discurs von §. 24. biß hieher vernünfftig überleget, der wird finden, daß dieses eine überaus vortheilhafftige Methode sey, einen Anfänger nicht allein zum præludiren, sondern auch zum componiren selbst glücklich anzuführen. Wir aber kehren von dieser weitläufftigen, wiewohl nützlichen Digression wiederum zu unsern Circul.

§. 35. Dessen 4ter Nutz und Vortheil war nun in gäntzlicher Abschaffung der alten Modorum Musicorum. Daß diese eingeschrenckte Antiqvitäten in heutiger praxi nichts mehr taugen (ausser wenn es denen Organi-

herleyren; auch wohl zu Bemäntelung ihrer Ignoranz die armen Scholaren fälschlich zu bereden suchen: Dieses wären rechte Clavier-Sachen, und wären vollstimmige præludia und Fugen nicht mehr Mode, (sie sind der saure) der General-Bass bedeute auch nichts, es wären da wenig Regeln zu observiren, und gebe sich alles von sich selbst ꝛc. Sehr wohl gegeben! Aus dergleichen Gesange lernet man den Vogel den Augenblick erkennen, ohne daß man weitere Testimonia Ignorantiæ crassæ von nöthen habe.

(x) Bey dergleichen Variationibus kan man nun nach Gefallen die allzu häuffig bindenden Dissonantien weglassen, und sich mehr an die consonirenden Schemata halten, z. E. an das oben §. 28. befindliche Schema &c.

ganisten gefället, ihre præludia nach denen Modis der alten Lieder einzurichten): Hieran zweiffeln auch selbst manche Antiqvarii nicht mehr. Allein es giebt gleichwohl noch einige unter denen heutigen practicis selbst, welche vermeinen, man könne deswegen die alten Modos nicht entrathen, weil man daraus auch so gar die Connexion der heutigen Modorum erlernen müsse. Denn, sagen sie, wer z. E. nicht wisse, wie der Modus Dorius dem Lydio, dieser dem Æolio &c. am nechsten verwandt sey, der wisse auch nicht bequehm aus dem einen in den andern zu gehen, und mit denen Modis nach Gefallen zu handthieren. Diesen Leuthen redet nun Werckmeister in seiner Harmonologie vortreflich das Wort, wenn er p. 73. sich also vernehmen lässet:

> Diejenigen aber so dennoch vorwenden, daß die Modi (nehmlich die alten) nicht mehr im Brauch wären, werden dadurch verführet, indem sie sehen, wenn etwan einige vornehme Componisten ihre schöne Digressiones, oder künstliche Abweichungen haben, meinen sie, die Modi würden überschritten, und damenhero nicht mehr im Gebrauch, indem sie aber in solcher Opinion stecken, wissen sie nicht, daß auch der Modus eine Richtschnur sey wie man solche Digressiones einrichten, und anbringen möge, damit man wieder zu selben Clave, und gleichsam zu der Thür, da man ist ausgangen, wieder gelangen könte, denn wenn solches nicht wäre, gienge man gleichsam in einen Irrgarten und Labyrinth, da man nicht wüste, wo man sich solte zuletzt hinwenden.

Da habt ihr es, ihr heutigen Practici! Ihr werdet keine künstlichen Digressiones mehr machen können, und werdet euch in dem Labyrinth eurer 24. Modorum gantz und gar verliehren, wofern ihr euch nicht von denen alten Modis, gleich als vom Faden Ariadnes, werdet wieder herausführen lassen: da möget ihr euch nun feste anhalten. Fraget man aber manche Defensores dieser antiqven Modorum (y) umb den wahren Grund, woher

(y) Die Schrancken der alten Modorum schliessen sich ohngefehr in folgenden 2. Terminis: 1) Daß man nicht alle Tone oder Claves in diesen oder jenen Modo gebrauchen solle, die wir doch heut zu Tage würcklich haben und brauchen können. 2) Daß man auch so gar die Limites gewisser Modorum bey Leibe nicht umb eine 2de 3e &c. überschreiten, i. e. in der Ordnung unserer heutigen Chromatischen Clavium nicht höher und tieffer gehen solle, als es der alte barbarische Modus

woher sie den gerühmten vortreflichen Nutz ihrer Modorum erweisen können: so läuffet der allerbeste Beweiß, mit einem Worte, auff die oben beschriebene Circulation per 3as hinaus, welche sie aus jedweder Triade Harmonicâ ihrer Modorum auf folgende Arth zusamme schmieden. Denn, sagen sie, weil z. E. der Modus Jonius die Triadem Harmonicam, $\{g\ e\ c\}$ der phrygius hingegen die Triadem $\{h\ g\ e\}$ hat, diese letztere Trias aber von der ersten 2. Claves erborget, so muß der Modus phrygius nothwendig dem Jonio am nechsten verwand seyn. Nach diesen muß alsdenn der Modus Mixolydius folgen, dessen Trias harmonica $\{d\ h\ g\}$ wiederum 2. Claves von dem phrygio erborget. Und so fahren sie mit der Transposition ihrer Modorum, und der Superstruction der Triadum harmanicarum, per Tertias so lange fort, biß sie wieder in den ersten Modum gelangen. Allein wir wollen dieses weitgesuchte patrocinium der alten Modorum auff zweyfache Arth beantworten:

1) Gesetzt den Fall, es wäre besagte Circulatio per 3as richtig, so möchte ich gern die raison wissen, warum wir eben dazu die Nahmen der alten Modorum erborgen müsten? Unsere heutigen Modi Musici haben ja eben diese Triades harmonicas, welche wir benöthigten Falles auff gleiche

Modus zugelassen. Sind das nicht Thorheiten! Wir haben in jedweder 8ve 12. Claves, warum sollen wir sie nicht in allen Modis nach Gefallen, in der Höhe und Tieffe brauchen, wie es unser Einfall, Talent und Gusto zuläßet? Sind es nicht eben so absurde Gesätze, als wenn man Regeln erdencken wolte, wie man hinführo alle Sachen gar künstlich nur mit 2. oder 3. Fingern jedweder Hand angreiffen könte, da uns doch GOtt 10. Finger zum Angreiffen verliehen hat: oder wie man im Reden, (nach dem Exempel curiöser Oratorum) bald das r. bald das s. aussen lassen solte, da wir doch zum Reden 24. Buchstaben im Alphabeth haben: Könten wohl dergleichen curiöse pedanterien zu einer vernünfftigen Regel dienen? Jedwedes Animal rationale wird es mit Nein beantworten, und gleichwohl wollen wir nicht begreiffen, daß mit denen alten Modis eben dergleichen Thorheiten passiren, die bey unsern Zeiten nicht mehr applicabel sind.

Arth superſtruiren, oder viel kürtzer, nur per 3as in der progreſſion fortgehen dürffen c. e. g. h. d. &c. ſo haben wir eben dieſe Connexion der Modorum, ohne daß wir nöthig haben, uns dabey weder des alten Modi Hypomixolydii, Jaſtii, nach Hypojaſtii &c. zu erinnern, was gehen uns dieſe barbariſche Nahmen an?

2) Haben wir oben ſchon (z) erwieſen, daß die Circulatio per 3as nicht einmahl richtig ſey, und wäre es dieſen nach gantz falſch, daß z. E. der obengedachte Modus Jonius dem phrygio am nechſten verwandt ſey, weil ſie umb eine 3. maj. von einander entlegen, dahero die beyden Modi Æolius und Mixo-Lydius wegen näherer Anverwandſchafft gar wohl eine rechtliche Intervention anſtellen könten. Da wir nun in unſern oben erklährten Circul eine viel richtigere Ordnung, Connexion und Anverwandſchafft aller Modorum finden, nach welchen wir alle unſere nahe, und weitabgelegene Digreſſiones gantz ſicher einrichten, jederzeit die Thür, wo wir hinein gangen, wieder rückwerts finden, und uns niemahls, ja abſolut niemahls in dem vermeinten Labyrinth verirren können: ſo folget ja unwiederſprechlich, daß wir auch hierinnen (eben ſo wenig, als bey andern Muſicaliſchen Materien) der alten Modorum gantz und gar nicht nöthig haben, ſondern ſie getroſt, nicht allein in partem, ſondern in totum verwerffen können. Wir thun alſo am beſten, wenn wir ſie ohne weiteres Ceremoniell, in ihr von dem Herrn Matheſon wohl auffgerichtetes Grabmahl zur ewigen Ruhe verweiſen, und uns weiter nicht umb ſie bekümmern.

(z) Beſiehe §. 3. h. cap.

Das

Das VI. Capitel.

Von einem nützlichen Exercitio Practico und einigen Consiliis, wie man sich selbst weiter helffen, und die Perfection im General-Basse suchen müsse.

§. 1.

WEnn wir ein Exercitium Practicum aller, in dieser andern Abtheilung vom General-Bass ohne Species gegebenen Regeln anstellen sollen, so fraget sich vor allen Dingen, ob wir nöthig haben, auch die Cap. I. huj. Sect. abgehandelten Fundamenta styli Theatralis allhier weiter zu exerciren? Ich sage nein! Denn einem Accompagnisten ist es genug, wenn er die allda erklährten Sätze nebst ihren Verkehrungen theoretice verstehet, und ihnen im Accompagnement ihr Recht zu thun weiß, wozu kein besonderes Exercitium von nöthen, sondern allda satsam ausgeführet worden: Die Praxis aber, dergleichen Theatralische Sätze selbst zu machen, gehöret vor den Componisten, welchen wir oben allbereit einige Anleitung zu seinem Exercitio gegeben. Also fraget sich nun, was wir denn allhier vor ein nützliches Exercitium Practicum des General-Basses ohne Species mit unsern Accompagnisten anzustellen haben?

§. 2. Man darff nur überlegen, daß die grösten Künste eines solchen unbezifferten General-Basses darauff ankommen, daß man die natürliche Harmonie oder den natürlichen Ambitum aller Modorum wohl verstehe, und aus selbigen die nöthigen Signaturen zu judiciren wisse. Da nun dieser natürliche Ambitus modorum oben Cap. 2. huj. Sect. durch die 7. biß 8. Special-Regeln, und beygefügten Schemata Modorum aus dem Grunde beschrieben worden: so folget hieraus, daß wir allhier kein besseres Exercitium Practicum anstellen können, als wenn wir vors erste ein General-Exempel zusamme schmieden, in welchen 1) alle oben erklährte

Special-Regeln zuſamme lauffen, welche die natürliche Harmonie aller Modorum ausmachen. 2) Die Concert- oder Vocal-Stimme darüber gäntzlich weggelaſſen werde, damit man ſich alleine an den Baſſ, und ſeine darüber gehörige Harmonie halten müſſe. 3) Nicht allein der regulirte Ambitus der alten, ſondern auch irregulaire und extravagante Ausweichungen des Haupt-Modi enthalten, damit alle nöthige Caſus, nebſt denen, nicht zum Haupt-Modo gehörigen Speciebus Octavarum, darinnen exerciret werden mögen, wie wir bald ſehen werden. 4) Muß man hernach ein ſolches General-Exempel durch alle 12. modos majores (weil die 12. modi minor. ſchon in dem vollkommenen Ambitu der Majorum ſtecken) transponiren und exerciren laſſen, um zu beweiſen, daß die Regeln in allen Modis immer einerley bleiben, und nichts als der Ton changirt.

§. 3. Gleich wie nun ein ſolches Exercitium einen Lehrbegierigen die natürliche Harmonie aller Modorum nothwendig dergeſtalt beybringen muß, daß es unmöglich iſt, ſelbige nicht zu begreiffen: Alſo ſtellen wir folgendes Exempel (*) zu unſern Exercitio dar, und zeigen gewöhnlicher maſſen die Signaturen durch die beygefügten no. no. an:



das Exempel fänget im C dur an, alſo verfähret man im Accompagnement nach dem Schemate dieſes Modi, vermöge deſſen die Note

No. (1) Die 6. über ſich hat, weil es das Semitonium modi iſt. Reg. 3. ſpec.

(2) Hat den ordinairen Accord, weil es die 5ta modi majoris iſt, welche hier nicht mit der 4ta modi per ſaltum verfähret. Reg. 6. ſpec.

(3) Hat die 6, weil es 3a modi iſt. Reg. 4. ſpec.

(*) Faſt ein ſolches Exempel habe allbereit in meinem alten Tractat gegeben, und faſt eben ein ſolch Exempel, (iedoch exceptis excipiendis) giebet auch Gaſparini in ſeinem Tractate, ſo daß ich mich bald wundere, wie wir beyde in der Materie vom General-Baſs ohne Species, ſo verſchiedene mahl auff einerley Inventiones gefallen.



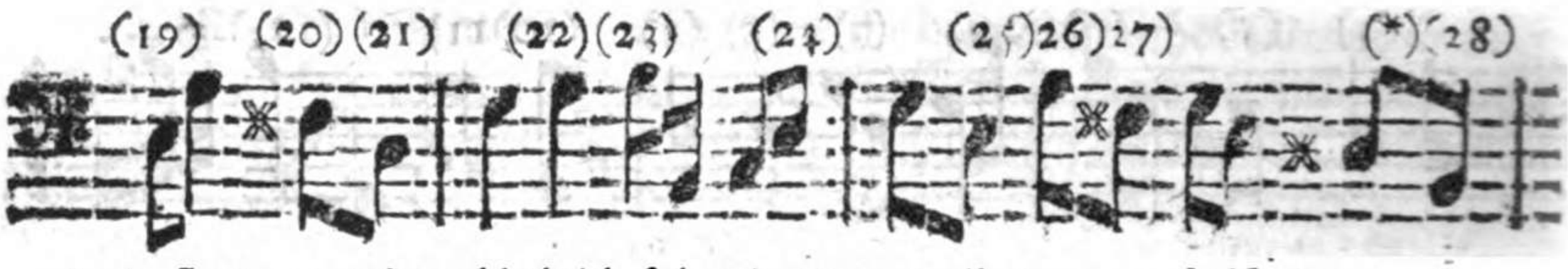
(4) Hat die 6, weil es die 2da modi maj. welche gradatim aufwerts gehet. Reg. 5. ſpec.
(5) Hat die 6, weil es 3a modi, R. 4. ſp.
(6) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi per ſaltum verfähret. Reg. 6. ſp.
(7) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. welche mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſp.
(8) Hat die 6, weil es 3a modi, Reg. 4. ſp.
(9) Hat die 6, weil es 2da modi maj. welche gradatim unterwerts gehet. Reg. 5. ſp.
(10) Hat den ordinairen Accord weil es 6ta modi maj. iſt, welche nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. Reg. 6. ſp.
(11 und 12) haben die 6, weil ſie das Semitonium modi angeben. Reg. 3. ſp.

die Note (13) giebet nun ein neues Semitonium an, dahero der Modus nach der Reg. 7. ſpec. in den darüber nechſtgelegenen halben Ton changiret (welches hier g dur iſt) dahero hat nun eben dieſe Note

(13) Die 6. über ſich, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.
(14) Hat 3. maj. über ſich, weil es die 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.
(15) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. ſpec.
(16) Hat 6tam maj. über ſich, weil es 2da modi iſt, welche gradatim unterwerts gehet. Reg. 5. ſpec. (Man muß ſich hier wegen der 6t. maj. errinnern, daß ſie nicht kan minor ſeyn, weil alle modi maj. und minores das Semitonium unter ſich tractiren, es mag vor dem Syſtemate modi bezeichnet ſtehen oder nicht. Ex ratione. Reg. 1. ſpec.

---

len. Jedoch die Sache iſt ſehr natürlich, und niemand kan hierinnen auf beſſere Vortheile dencken, wenn auch noch hundert Autores über dieſe Materie ſchreiben wolten.



(17) Hat 3. maj. ſo wohl als die folgende Note, weil es 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec.
(18) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. ſpec.
(19) Hat den ordinairen Accord, weil es die 6ta modi iſt, welche hier nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. Reg 6. ſpec.
(20) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.
(21) Hat die 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſp.
(22) Hat 6tam maj. weil es 2da modi maj. iſt, welche gradatim über ſich gehet. Reg. 5. ſpec. (Hier iſt zu wiederhohlen, was oben bey (16) geſaget worden.
(23) Hat nebſt der nechſtfolgenden Note die 6, weil es 3a modi iſt. Reg. 4. ſpec.
(24) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet, Dahingegen eben dieſe Note bey
(25) Den ordinairen Accord hat, weil ſie hier nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. Reg. 6. ſpec.
(26) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. Reg. 5. ſpec.
(27) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec.

Nun zeiget die Note (*) ein neues bißher nicht da geweſenes Semitonium an, daher der Modus nach der Reg. 7. ſpec. in den nechſt darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier E moll iſt). Folgbar hat eben dieſe Note

(*) Die 6 über ſich, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſpec. (Wobey wir hier erinnern müſſen, daß wir in dieſen modo mit keinen F. ſondern mit lauter Fis zu thun haben, weil die ſpecies 8væ des E moll das fis als die rechte 2de, und kein f. in ſich hat, wie oben c. 3. ſect. 2. p. 787. nachzuſehen.)

(28) Hat die 3. maj. weil es 5ta modi iſt. Reg. 1. ſpec. (die rechte 5te zu dieſer Note aber ſuchet man abermahls in nur gemeldter ſpecie 8væ dieſes modi.)

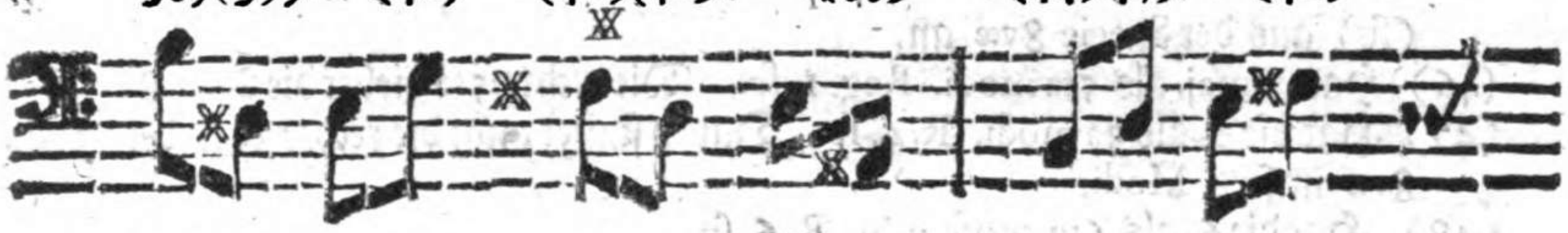
(29) Hat die 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.

(30) Hat

(29) (30) 31) (32) (33) (34) (35) 36) (37)



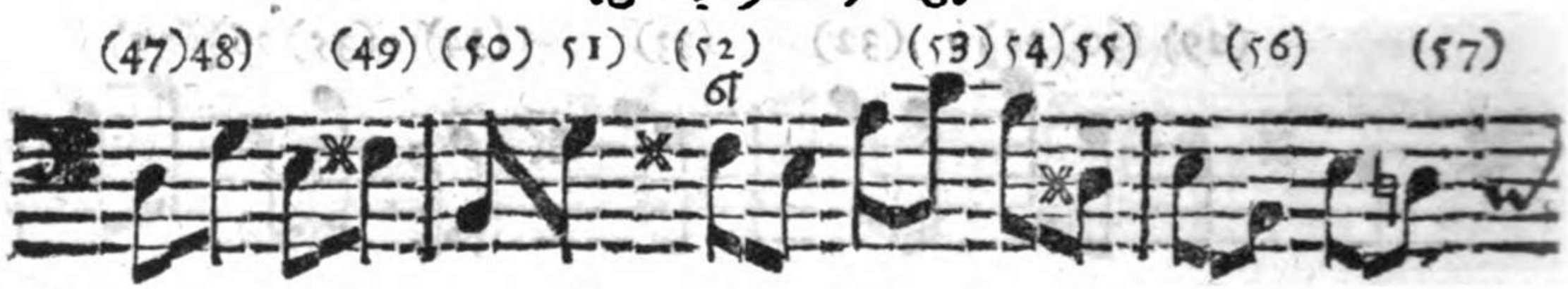
38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) 45) (46)



(30) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. ſp.
(31) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(32) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. ſpec.
(33) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(34) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(35) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(36) Hat die 6, als 3a modi. Reg. 4. ſp.
(37) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(38) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(39) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(40) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

Nun ſetzen wir den Fall, es habe eine über dem Baſſe ſtehende Stimme die 3. maj. zu der Note (41) ausdrücklich angegeben: ſo lehret uns diß-falß die andere Helffte unſerer obigen Reg. 7. ſpec. daß der Modus allhier in den, über der beſagten 3. maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier H moll iſt). Folgbar nimbt man in dieſen auſſerordentlichen Tone nebſt denen ſpecial-Regeln auch die ſpeciem 8væ des H moll wohl in acht, welcher zu folge über gemeldter Note

(41) Die rechte 5te cis (und nicht c.) nebſt der 3. maj. angeſchlagen werden muß. (vid. Speciem 8væ des H moll p. 787.)
(42) Hat die 6, als 3a modi, R. 4. ſp. Es muß aber die rechte 3e fis aus der Specie 8væ dieſes Modi, und nicht F. ſeyn.
(43) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp. Es muß aber hier wiederum die Species 8væ unſeres Modi die rechte 6te (fis) und die rechte 3e (cis) anweiſen.
(44) Hierzu giebet wiederum die Species 8væ die rechte 5te her. (fis)



(45) Hat die 6. als 3a modi. Reg. 4. ſp. Dabey ſchläget man wieder die rechte 3e (fis) aus der Specie 8væ an.
(46) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſp. Die rechte 5te giebet die Spec. 8væ.
(47) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp. Dabey ſuchet man die rechte 3e in der Specie 8væ unſers Modi.
(48) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(49) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp. Die rechte 5te giebet die Species 8væ.
(50) Hierzu ſchläget man wieder die rechte 5te an. (fis)
(51) Hat die 6, als 6ta modi min. Reg. 6. ſp.

Hier ſetzen wir exercitii gratiâ wiederum den Fall, es habe eine über dem Baſſe ſtehende Stimme die 6te maj. zu der Note (52) ausdrücklich angegeben: ſo lehret uns die nur angeführte andere Helffte der Reg. 7 ſpec. daß der Modus hier in den, über dieſer 6te maj. gelegenen halben Ton changiret (welches hier e moll iſt). Folgbar fället nun die vorige ſpecies 8væ weg, und die Note

(53) Hat die 6. über ſich, als 6ta modi min. Reg. 6. ſp.
(54) Hat 3 maj. als 5ta modi. R. 1. ſp. Wobey man die rechte 5te zu dieſer Note (fis) aus der Specie 8væ des ietzigen Modi nimmet.
(55) Hat die 6, als das Semitonium modi. Reg. 3. ſp. Die rechte 3e (fis) giebet wiederum die Species 8væ an.
(56) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſpec. Die rechte 5te giebet die Species octavæ an.

Von der Note (57) zeiget ſich nun ein ♮. durch welches das bißherige Semitonium modi verlaſſen wird, und da kurtz darauff vor der Note (59) ein neues Semitonium erſcheinet, ſo ſiehet man hier zu voraus (denn wir haben oben c. 4. huj. ſect. das prævedere vielfältig recommendiret), daß natürlicher Weiſe der Modus in den, nechſt über gedachten Semitonio liegenden halben Ton changiret (welches hier a moll iſt.) Dieſen nach hat nun die Note



(58) Die 6. über ſich, weil ſie ſchon als 3a modi des a moll angeſehen wird. Reg. 4. ſpec.
(59) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(60) Hat 3 maj. als die 5ta modi. R. 1. ſp.
(61) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(62) Hat die 6, als 3a moſii. R. 4. ſp.
(63) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(64) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(65) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(66) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(67) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(68) Hat 6tam maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
(69) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
(70) Hat 3. maj. als 5ta modi. Reg. 1. ſp.
(71) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3.

Geſetzt es hätte eine Stimme über dem Baſſe zu der Note (72) ausdrücklich die 3. maj. angegeben, ſo changiret nach unſerer grwöhnlichen Reg. 7. ſpec. der Modus in den, über der 3. maj. gelegenen nechſten halben Ton (welches hier D moll iſt), dahero hat nun die Note

(73) Die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
(74) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(75) Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
(76) Hat 3. min. über ſich, weil es 4ta modi min. iſt. R. 2. ſp.
(77) Hat 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.
(78) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.



[79] Hat 3. min. weil es 4ta modi min. iſt. R. 2. ſpec.
[80] Hat 6tam maj. über ſich, weil es 2da modi min. R. 5. ſp.
[81] Hat die 6t. maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
[82] Hat 6t, maj. als 2da modi min. R. 5. ſp.
[83] Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
[84] Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.
[85] Hat 3 min. über ſich, als 4ta modi min. R. 2. ſp.
[86] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
[87 und 88] Haben 3. maj. als 5tæ modi. R. 1. ſp.
[89] Hat die 6, als 6ta modi min. R. 6. ſp.
[90] Hat 3. min. als 4ta modi min. R. 2. ſp.

Die Note (91) hebet nun das bißherige Semitonium modi auff, und weil ſich in denen nechſtfolgenden Noten kein neues Semitonium, wohl aber das B moll vor dem H. zeiget, ſo ſehen wir, daß der Modus in das F dur changiret. Denn das gedachte B moll machet in der ſpecie 8væ des F dur die richtige 4tam modi aus. Dieſen nach hat nun die Note

[92] Die 6 über ſich, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.
[93 und 94] Haben die 6, als 3æ modi. R. 4. ſp.
[95] Hat die 6, weil ſie 2da modi maj. iſt, welche gradatim unterwerts gehet, Reg. 5. ſp. Die rechte 3e aber zu dieſer Note (nehmlich 3. min.) muß man in der Specie 8væ des ietzigen Modi ſuchen.
(96) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. iſt, die nicht mit der 4ta modi in falſu ſtehet. R. 6. ſp.



97) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. R. 5 ſp. Dazu mus man wiederum die 3. min. aus der Specie 8væ des ietzigen Modi hohlen.

98) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.

99) Hat nebſt der folgenden Note die 6, weil es 2da modi maj. iſt, welche per gradus auffwerts gehet. R. 5. ſp. Dabey muß die Species 8væ unſeres Modi wiederum die rechte 3e (nehmlich min.) anweiſen.

100) Hat nebſt der folgenden Note 3. maj. als 5ta modi. R. 1. ſp.

101) Hat die 6, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſpec. daß es aber 6t. min. und nicht maj. ſeyn müſſe, ſolches lehret (auſſer der vorhergehenden Note) wiederum die ſpecies 8væ.

102) Hat die 6, als 3a modi R. 4. ſp.

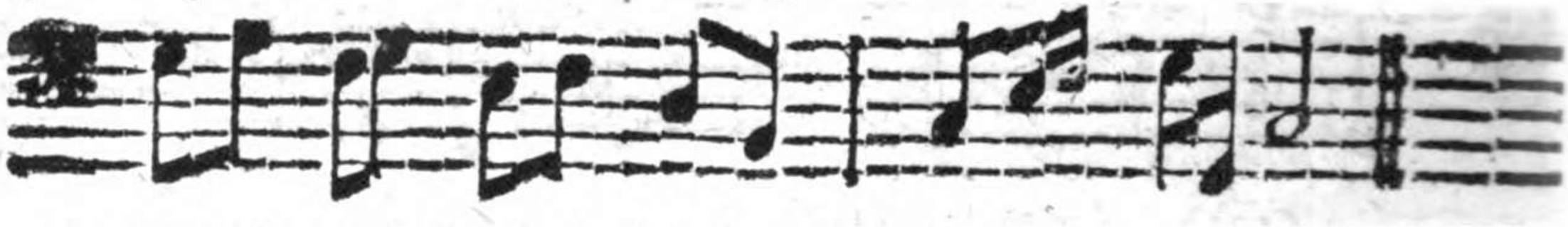
103] Hat die 6, als das Semitonium modi R. 3. ſp.

Bey der Note (104) giebet nun das ♮. ein neues Semitonium an, dahero nach unſerer gewöhnlichen Reg. 7. ſpec. der Modus in den, nechſt darüber gelegenen halben Ton changiret (welches hier c dur iſt). Dieſen nach hat nun beſagte Note

104) Die 6 über ſich, als das Semitonium modi R. 3. ſp.

105) Hat die 6, als 3a modi R. 4. ſp.

106) Hat die 6 über ſich, weil es 6ta modi maj. iſt, welche mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſp.



107) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, welche mitten im Sprunge ſtehet. R. 5. ſp.

108) Hat die 6, als 3a modi, R. 4. ſp.

109) Hat die 6, weil es 2da modi maj. iſt, welche gradatim unterwerts gehet. R. 5. ſp.

110) Hat den ordinairen Accord, weil es 6ta modi maj. iſt, welche nicht mit der 4ta modi in ſaltu ſtehet. R. 6. ſp.

111) Hat die 6, als 3a modi, R. 4. ſp.

112) Hat den ordinairen Accord, weil es 2da modi maj. iſt, die mitten im Sprunge ſtehet. R. 5. ſp.

113) Hat die 6, als das Semitonium modi. R. 3. ſp.

114) Hat die 6, als 3a modi. R. 4. ſp.

§. 4. Wer dieſes Exempel dergeſtalt in das Exercitium gebracht, daß er weiter nicht die darunter geſetzten no. no. zu Rathe ziehen darff, der hat den erſten Grundſtein zu der perfection im General-Baſſ ohne ſpecies geleget, und mangelt weiter nichts, als daß er eben dergleichen Exercitium in allen denen übrigen Modis anſtelle. Zu dem Ende wollen wir nun unſer Exempel zuerſt in das g dur transponiren, und geben dabey einem Liebhaber die Nachricht, daß er die darüber gehörigen Signaturen, mutatis mutandis aus eben denen vorhergehenden no. no. hohlen könne, ohne daß wir nöthig haben, die Blätter von neuen damit anzufüllen. Denn es bleiben in allen transponirten Modis immer die vorigen Regeln, nur daß man die neu vorkommenden Modos bey ihren Nahmen nennet.


(1) (2) (3) (4) (5) (6)
(7) (8) (9) (10) (11) (12)
(13) (14) (15)(16) (17) (18) (19) (20) (21)
[22] [23] (24) (25) (26)(27) (*)(28)
[29] [30][31] [32] [33] [34] [35][36][37]
(38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)(45) (46)(47)(48) (49]


(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)
(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)
(82`83) (84) (85) 86)87) 88) (89)(90)(91)
92) 93) 94) 95) 96)97)
98) 99) 100) 101) 102) 103)

§. 5. Wir



§. 5. **Wir wollen denen Liebhabern zu Gefallen noch eine einzige** Transpoſition **unſers** General-Exempels **anhero ſetzen, und zwar mit dem Bedeuten, daß man benöthigten Falles die** Signaturen **wiederum aus denen** no. no. **des erſten** Exempels **hohlen, und ſo lange** exerciren **muß, biß man weiter nicht an ſelbige zu gedencken nöthig hat.**

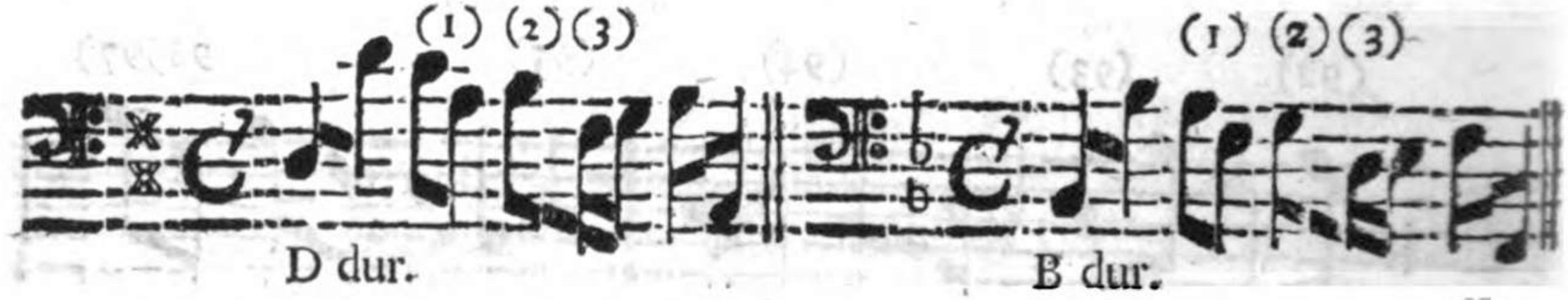



[22](23) (24) (25)(26)(27) (*)(28)
(29)(30)(31) (32) 33) (34) (35) 36) 37)
38)(39) (40) (41)(42) (43) (44)45) (46)47)(48) (49)
(50)(51) (52) (53)(54)(55) (56) (57) (58) (59)(60)
(61)(62)(63) (64) (65) (66)(67) (68)(69)
(70)(71)(72)(73) (74) (75)(76)(77)(78)(79)(80)(81)

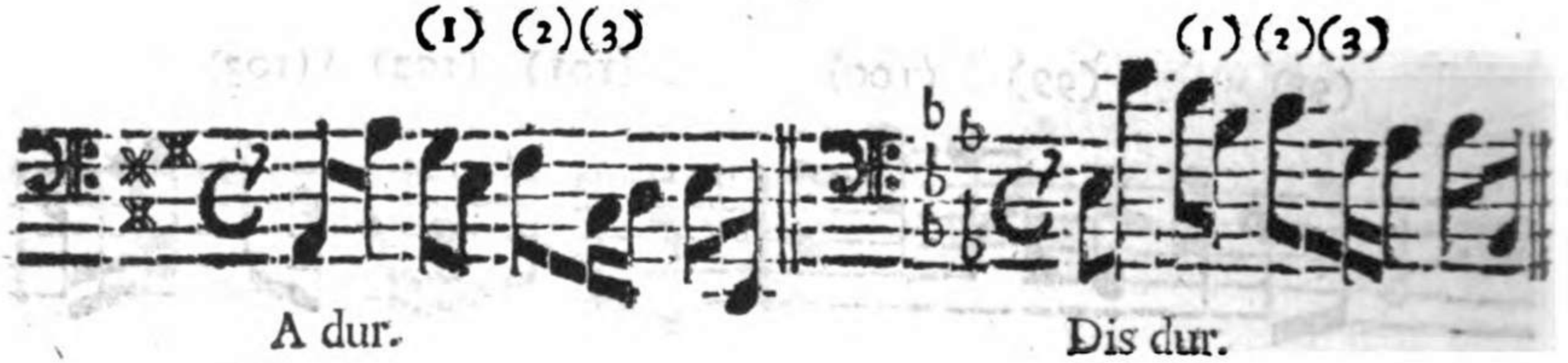


§. 6. Nun ſolten wir unſer General-Exempel durch alle übrige Modos majores transponiren: allein es iſt eine Sache, die unſer Accompagniſt nunmehro ſelbſt zu verrichten capabel ſeyn wird, alſo erſpahren wir

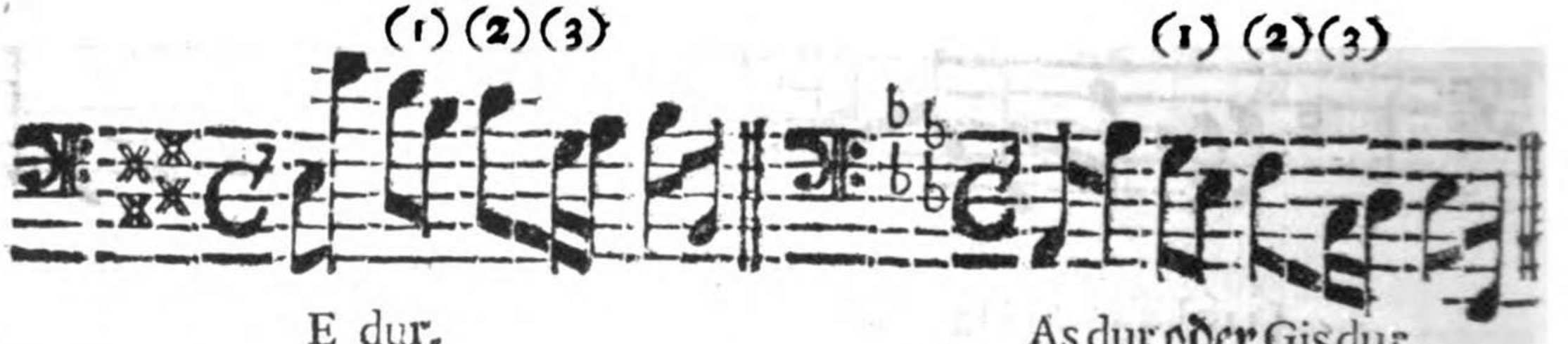
den Platz, und geben auff folgende Arth nur die Modos an, wie sie sollen richtig bezeichnet, und transponiret werden. Wobey wir wegen Verwechselung des ♮. mit dem 𝄪 anhero wiederhohlen, was oben p. 510. bey eben dergleichen Gelegenheit der Transposition gesaget worden.



D dur. B dur.



A dur. Dis dur.



E dur. As dur oder Gis dur.



H dur. Cis dur.

§. 7. Ein



§. 7. Ein Liebhaber kan einige von dieſen Modis auch unter andern Bezeichnungen des Syſtematis exerciren, auff Arth wie oben p. 514. angegeben worden. Doch ſind die hier ſpecificirten Bezeichnungen der Modorum ſchon genug, einen Accompagniſten in der natürlichen Harmonie aller Modorum ziemlich ſattel-feſte zu machen: Nur muß man das Accompagnement aller transponirten Exempel nicht etwan auswendig, wie der Papagey ſein Liedgen, ſondern mit einem Judicio und Erkentniß der Regeln erlernen, oder ſeinen Scholaren erlernen laſſen, ſo wird das bißherige beſondere Exercitium des General-Baſſes ohne ſpecies ohne Zweiffel ſeine reichlichen Früchte tragen. Indeß möchte man fragen, ob man nicht mehr nützliche Exercitia in dieſer Materie anſtellen könne?

§. 8. Wir wollen noch unterſchiedene nützliche Vorſchläge thun, und ſelbige nach der Reihe ſpecificiren:

1) Kan man das oben c. 2. huj. ſect. p. 755. befindliche Exempel mit der Singeſtimme zugleich auff eben die Arth durch alle Modos majores transponiren, wie wir mit unſern General-Exempel gethan; welches gleichſam ein neues und doppeltes Exercitium ausmachet, weil man darinnen nicht allein auff die gewöhnlichen ſpecial-Regeln, ſondern auch zugleich auff die Stimme ſehen muß.
2) Kan man auff eben dieſe Arth die p. 798. befindliche gantze Cantata, oder wenigſtens die 2. Arien derſelben, durch alle Modos minores transponiren, welches wegen der vielen darinne vorkommenden extravaganten Gänge ein ſonderlich nützliches Exercitium wäre.
3) Kan man nunmehro auch andere Cantaten (mit und ohne Inſtrumente) Duett, Trio, und gantze Opern, Serenaden &c. vor ſich nehmen, und das richtige Accompagnement nach unſerer bißherigen

Anleitung von Zeile zu Zeile heraus ſuchen, oder mit ſeinen Scholaren darüber auff eben die Arth raiſonniren, wie wir mit beſagter Cantata des Scarlati gethan, ſo wird man in kurtzer Zeit die Früchte davon gar mercklich ſpühren.

4) Das allerwichtigſte und vollkommenſte Exercitium aber, ſo man einem, der perfection nahe tretenden General-Baſſiſten rathen kan, iſt dieſes, daß er die p. 746. befindlichen Schemata aller Modorum ſuche in form eines præludii zu exerciren, wie es cap. 5. huj. ſect. in fine (wo von dem præludiren vollſtimmiger Inſtrumente gehandelt wird) angegeben worden. Es flieſſet dergleichen Exercitium unmittelbahr aus denen Regeln des General-Baſſes ohne ſpecies, und iſt vor einem Accompagniſten, der biß hieher avanciret, nichts ſchwehres, ſo lange man die Diſſonantien aus denen Schematibus wegläſſet, wie man zu Anfange thun kan. Durch dieſes Exercitium wird man ſich nicht allein eine Fertigkeit und geſchwinde Einſicht im Accompagnement der Cammer- und Theatraliſchen Sachen, ſondern auch einen ungemeinen Vorſprung im præludiren erwerben, welches gleichwohl denen meiſten Accompagniſten, und insgemein allen Organiſten unentbehrlich iſt.

Wird man nun allen, in dieſen gantzen Wercke treulich vorgeſchriebenen Rath fleiſſig annehmen, und wohl exerciren, ſo wird die dabey gehabte Mühe und Arbeit ohne Zweiffel mit beſondern Vortheil erlangen ein erwünſchtes

ENDE.

(o)

Súp-

SUPPLEMENTA
Zur
Einleitung.

§. 1.

p. 7. b. 3. seqv. statt der Worte: was die Vocales denen, soll es heissen: was die Vocales unter denen ꝛc.

Diesen Worten hatte ich nun in der Vorrede meines alten Tractates noch folgende Passage beygefüget:

> Zugeschweigen, daß es gar fein lässet, wenn z. E. ein Componist nach dem wahren Kunstgriffe aller Contrapuncte einen Canonem ohne Mühe zu setzen weiß, welchen 4. oder mehr Stimmen von eben der Zeile als einen Discant, Alt, Tenor und Bass singen können &c.

Ich will diese Passage deswegen anhero wiederhohlet haben, weil sie der Herr Capellm. Mattheson in seiner Critica Musica ausdrücklich citiret. Ausser diesen hasse ich es so gar, wenn man sich mit dergleichen denen Anfängern schwehr scheinenden, und doch an sich selbst leichten Schulpossen breit zu machen suchet. Ich erinnere mich, daß man von einer Missa eines berühmten Contrapunctisten ein ausserordentliches Miracul machet, weil darinnen, wie man saget, der Tenor dem Soprano, und der Bass dem Contra Alt durch und durch in Canone folget. Welch Wunderwerck! Als ich noch ein Contrapuncts-Schüler war, speculirte ich der Sache so lange nach (denn ich kunte damahls vor lauter Contrapuncts-Begierde kaum essen, trincken, noch schlaffen) biß ich den Haupt-Schlüssel aller Canonum fand, vermöge dessen ich zur ersten Probe eine ziemlich lange Sonata à 6. Violini componirte, welche nur aus 2. Haupt-Stimmen gespielet wurde, so, daß in jedweder Stimme 3. Violini bey gewissen Signis hinter einander anfiengen, und also die gantze Sonata gleichsam in einem beständig fortgehenden Themate und Contra Themate auff 6fache Arth durch canonirten. Mich düncket, diese Arbeit will etwas mehrers sagen, und doch habe ich kein

kein Wunderwerck daraus gemacht, weil ich gesehen, daß ein jedweder schlechter Componist, der nur à 4. 5. 6. componiren kan, hundert dergleichen Canonische Künste von allerhand façon gar leichte nachmachen kan, wenn man ihm einmahl den Kunstgriff entdecket. Es stecken hinter allen Canonischen Arcanis (auch die von dem Römischen Valentino dem Kirchero ehemahls zugeschickte Canones secretiores nicht ausgenommen) eben so schlechte Wunderwercke, als hinter der Kunst, ein Thema und Contra Thema zu erfinden, welche sich in allen 3. Contrapuncten all' ottava, Decima und Duodecima à 2. 3. 4. auff einmahl tractiren, und nachmahls insgesamt (gleichwie alle Themata und Canones) nach dem berühmten Contrapuncto alla reversa verkehren lassen. Nur ist zu beklagen, daß man aus solchen an sich selbst leichten Künsten grosse Geheimnisse machet, daran sich Unwissende stossen, und darüber zu pedantisiren anfangen, weil sie glauben, es gebe nichts bessers in der Music, als solche Gesichts-Miracula. Ein gewisser Autor und Methodiste giebet in seinen Tractate von der Composition viel schöne Gesichts-Exempel, daraus man siehet, daß er ein grosser Contrapunctiste ist, (welches man zwar auch vorher geglaubet). Allein wenn er nun bey den allerschönsten Exempeln sagen soll, wie er es gemachet, und worinnen die eigentlichen (NB. an sich selbst leichten) Kunst-Griffe dieses und jenes Contrapunctes bestehen, so bricht er auff einmahl ab, und behält die Künste in petto! Warum? Wir wollen alleine die grossen Contrapunctisten seyn, welchen es nicht jedermann nachthun kan, ob wir gleich sonst nicht ꝛc. Es würde sich gewiß ein capabler Mann um unsere Music hochverdient machen, wenn er so wohl seine eigene, als andere in der Welt herum vagirende Arcana Musica (worunter auch des berühmten Theilen 12. künstliche Doppel-Fugen zu rechnen wären) so viel möglich colligirte, den Schlüssel zu den ihm noch unbekanten Arcanis mit Fleiß suchete, und alle dergleichen Kunstgriffe der Musicalischen Welt auffrichtig entdeckete. Solches würde die allgemeine Verwunderung über dergleichen papierne Hexereyen sehr vermindern, den abusum überflüßiger Contrapuncte hemmen, und unsere Musicalische Vernunfft auff wichtigere Dinge, die wir nachzusuchen haben, appliciren lernen.

§. 2.

§. 2.

p. 23. in Nota l. 8. adverba: **Durch ein überall dominirendes Cantabile.**

Das Cantabile, oder die Melodie ist freylich das vornehmste Stück von nem ausnehmenden guten Gusto: allein nach obiger Beschreibung gehöret gleichwohl mehr als ein paar Schuhe zum Tantze. Sonst würden diejenigen mit unter die grösten Componisten zu zehlen seyn, welche von vielen hören, oder auch aus angebohrnen guten Naturell, zuweilen noch ein ziemlich Melodiegen erfinden, auch wohl ein cantables Solo, Duett oder Cantata senza stromentè hinsetzen können, das sich noch hören lässet: allein so bald die Künste weiter gehen sollen, so läufft es schlecht ab.

§. 3.

p. 25. in Nota l. 6. ad verba: **Von dem ungesaltzenen Wesen eines antiqven Kirchen-Styli abzugehen pflegen.**

Zwar will man in einigen deutschen Capellen noch deswegen über dergleichen antiqven stylum halten, weil er andächtiger und nicht so munter seyn soll, als die heutige Kirchen-Arth. Allein zugeschweigen, daß der Unterscheid der alten und neuen Music überhaupt, in viel reellern Dingen, als in der Munterkeit bestehet: so möchte man wohl fragen, warum man nicht auch in der Kirche zum Lobe GOttes, etwas munteres und spirituelles könne hören lassen, wenn dabey nach Anleitung der Worte eine vernünfftige Abwechselung geschiehet, und man nicht auff den Abusum Theatralischer Gedancken verfället? Dergleichen vermischten Kirchen-Stylum hat man nunmehro in allen Music-florirenden Ländern, ja selbst mitten in Rom (allwo man einen so genanten devotern Kirchen-Stylum vermuthen könte) mit allen Recht eingeführet. Nur muß man sich freylich dann und wann nach der Gewohnheit des Landes, wo man ist, einiger massen zu moderiren wissen, und vor allen Dingen die Zeiten unterscheiden, in welchen man Kirchen-Musiqven auffführet. Denn wer z. E. in einem Oratorio sacro am Charfreytage, in einer Litaney, Reqviem &c. mit eben solchen auffgeweckten Gedancken angestochen kömmt, als

wenn wir mitten in der frölichen Oster-Zeit, oder wohl gar auſſer der Kirche auff dem Theatro wären, der erweiſet ein ſchlechtes Judicium practicum, und dienet ihm in ſolchen Fällen die Expreſſion des Textes zu gar keiner Entſchuldigung. Eſt modus in rebus, &c.

§. 4.

p. 42. 44. und 46. muß man entſchuldigen, daß der Muſicaliſche Accent auff die erſte kurtze und nicht auff die andere lange Sylbe des Wortes vedrà geſetzet worden. Es iſt eine Freyheit, welcher ſich die Welſchen in ihrer eigenen Sprache, bey dergleichen auſſerordentlichen Metris bedienen. Es ſoll aber freylich nicht ſeyn, und will ich es niemanden heiſſen, zu imitiren.

§. 5.

p. 91. l. 18. Verändere man die folgenden 3. 4. Zeilen auff dieſe Arth:

> Letzlich wird in einem à parten Capitel der Weg zum manierlichen General-Baſſ gewieſen, und am Ende ein weiteres Exercitium vorgeſchlagen. Der andere Theil dieſes Werckes tractiret den General-Baſſ ohne Species (†), allwo man nach gelegten Fundamentis des Theatraliſchen Styli, einige nützliche General- und Special-Regeln zu handthierung des unbezifferten General-Baſſes erkläret, ſelbige mit vielen Exempeln erläutert ꝛc.

Ibidem in Nota l. 1. ſtatt: vor 10. biß 12. Jahren, ſetze: vor 17. Jahren. (Denn es gehet ſchon in das 6te Jahr, daß die erſten Druck-Bogen dieſes Tractates allbereit im Druck da gelegen. Wer den meiſten Auffenthalt verurſachet hat, iſt bekannt.

§. 6.

p. 93. in Nota, wird von dem Frantzöiſchen Autore Mr. Boivin gedacht. Wenn dieſer Autor nichts mehr vom General-Baſſ geſchrieben, als das kleine Tractätgen von wenig Bogen, welches ſtatt des verlangten weitläufftigen Tractates, aus Holland anhero überſendet worden: ſo iſt es etwas ſehr triviales, und unvollkommenes. Finde auch darinnen gantz und gar nichts remarqvables, als daß er die renomirte 4te vor einen Zwidder, nehmlich vor eine Conſonanz und Diſſonanz zugleich ausgiebet.

Ad

Ad Cap. 1. Sect. I.

p. 118. Ad finem Capitis:

In dem einzigen Falle aber würde ein Anfänger die Signaturen nicht mehr auff den Lineen nach den Gradibus richtig abzehlen können, wenn man den Gebrauch einführen wolte, in schwehren Modis die mit 2 ♯ ♯ zu bezeichnende Claves, durch ein ♮. auff diejenige Arth aus ihren Modo, Systemate und Gradu zu verrücken, wie in der Mattheſonſchen Organiſten-Probe p. 55. 87. 88. und an andern Orthen zu erſehen, dahin ich mich der Kürtze halber beziehe. Vor Anfänger kan daſſelbe Exercitium nicht ſchaden, denn man kan es ſolchen Subjectis niemahls zu bunt machen, daß ſie nicht auff einige Arth davon profitiren ſolten: das übrige kömmt auff den Liebhaber an. Meines Orths riethe ich (wegen gedachter, und auch anderer inconvenientien) lieber zu dem, von eben dieſen Autore p. 242. ſeqv. vorgeſchlagenen, und bey einigen neuern practicis allbereit gebräuchlichen X. denn bey dieſen Signo bleibet der Modus, das Syſtema und die Gradus unverrücket, welches Natur-gemäß iſt, und laſſen ſich dabey die Signaturen ohne Schwührigkeit nach denen Gradibus der Lineen abzehlen.

Ad Cap. 2. Sect. I.

p. 126. ad §. 20. 21.

Der berühmte ſo genandte Modus obliqvus (da eine Stimme liegen bleibet, die andere aber per gradus oder per ſaltus fortgehet) dienet uns hierzu nichts. Ein Liebhaber kan aber dieſe Helffte einer Muſicaliſchen Bewegung, zur Curioſität anmercken.

Ad Cap. 3. Sect. I.

§. 1.

p. 142. in Nota, lin. ult. adverba: Die zuvor nicht da geweſen?

Den letzten Caſum mit der verdoppelten 3maj. accidental. über dem Sexten-Accord { h / fis / D } wollen wir auff folgende Arth deutlicher und gründ-

licher erklähren. Gesetzt es wäre ein Musicalisches Stück aus dem A moll gesetzet, der Componist aber extravagirte ausser dem regulirten Ambitu biß in das H moll, wie solches bey berühmten Ausländern nichts neues ist. Nun kömmt in diesen H moll nothwendig die 3a modi mit ihren Sexten-Accorde $\left\{\begin{matrix} h \\ fis \\ D \end{matrix}\right\}$ öffters vor, die 3. maj. aber dieses Sexten-Accordes ist respectu des angefangenen Haupt-Modi A moll (da kein fis vorgezeichnet) unwiedersprechlich accidentalis, und da fraget sich nun, ob man sie dennoch in einem Trio und Qvatro mit guten Gewissen verdoppeln könne? Ich antworte einmahl vor 10. mahl mit: Ja; Warum? es ist diese 3. maj. nehmlich dieses fis, bey diesen Sexten-Accorde nur eine superstruirte 5te, welche dem H moll so gar essential ist, und wer also besagte 3. maj. fis, zu verdoppeln verbiethen will, der muß vorhero verbiethen, daß man in eben diesen Modo, auch die 5te perfect. fis, zu dem ordinairen Accord H. nicht verdoppeln soll: Nimmt er aber diese Verdoppelung an, (wie er nimmermehr anders kan) so muß er jene nothwendig auch passiren lassen, weil der ordinaire Accord H. und der Sexten-Accord $\left\{\begin{matrix} h \\ fis \\ D \end{matrix}\right\}$ einerley Harmonie, einerley Claves, und einerley Ambitum modi haben, darwieder die Verkehrung beyder Sätze gar nichts thut. Hingegen ist es mit der Verdoppelung der 3. maj. accident. ausser dem Sexten-Accorde, freylich ein anders, wie oben weiter ausgeführet worden. Wer also Dubia hierinnen hat, der muß den Unterscheid der Casuum wohl betrachten, so wird er vielleicht nicht alle Verdoppelung der 3. maj. ohne Unterscheid verwerffen, gleichwie ein gewisser guter Freund thut, welcher mir kürtzlich opponiret: ich thäte es ja selbst nicht, daß ich in meinen Sachen gern die 3. maj. verdoppelte. Antwort: Mit Verdoppelung der 3. maj. accidental. habe ich (ausser dem angeführten Sexten-Accorde) allerdings biß dato nicht gern zu thun in schwachstimmigen Sachen: vor der Verdoppelung der 3. maj. natural. aber scheue ich mich in meinen neuesten Sachen so wenig, als andere heutige Practici. Daß ich aber ehemahls vor aller Verdoppelung der 3. maj. eine Apprehension gehabt, ist allerdings wahr, weil mir es von Jugend

auff

auff, also eingeprediget worden. Da heist es denn: consvetudo altera Natura, man verfällt durch die lange Gewohnheit auf præjudicia, die man nicht so gleich wieder loß werden kan. Aus eben dieser Ursache wolte ich denen ältern Componisten unserer Zeiten ihre Furcht vor dieser Verdoppelung der 3. maj. eher verzeihen, welche von Jugend auff, dazu gewöhnet worden, und sonst alle anscheinende Härtigkeiten abhorriren: allein so gar tolle solte man sichs doch nicht einbilden, daß es auch ganz neu gereiſete Componisten geben könne, welchen die Verdoppelung aller 3. maj. ohne Unterscheid (sie mögen so rein gestimmet seyn, als sie wollen) hart und unleidlich vorkommt, da ihnen doch hingegen die 3. min. defic. die 8va deficiens, und so gar die 6. min. und maj. in gewissen Fällen zugleich angeschlagen, gar leidlich und sonderbahr scheinet. Ja sie geben Exempel im Recitativ, da der Accompagnist zu der Singestimme die 5te min. die 3. min. defic. und die 8vam defic. alle 3. zusammen in einem Accord anschlagen soll, und das alles ist ihren Ohren nicht zuwider, nur die Verdoppelung der 3. maj. scheinet ihnen so hart. Je, daß dich das Mäusgen beiße!

§. 2.

p. 175. In dem 6ten Tacte ist bey dem Satze $(^{6}_{4}{}^{5}_{3})$ anzumercken, daß man diesen Gang, wegen der etwas geschwinden Noten, nicht vor einen Transitum irregularem annehmen muß, weil die $(^{6}_{4})$ auch in langsamen Noten also procediren kan. Hingegen ist ausgemacht, daß man den würcklichen Transitum irregularem in der Composition niemahls auff einer virtualiter langen Note wieder den Tact gebrauchen solle. Dahero folgendes erste Exempel gut, die beyden folgenden aber ärger, als falsch wären:



§. 3.

p. 185. ad Exempl. ult.

Bey dergleichen Fällen kan man am besten, auch in einen 4 stimmigen Accompagnement, einen vollen Griff thun:



§. 4.

p. 216. §. 63. l. penultima, adverba: Das eintzige Fundament.

Meines wissens hat an dieses Fundament noch kein Autor gedacht, es ist mir auch von allen oben erklährten Anticipationibus resolutionibus Dissonantiarum, in praxi keine vor Augen kommen, als die 2. Anticipationes resolutionis 4tæ, & 7mæ, welche mich eben zu gründlicher Untersuchung dieser Materie gebracht, und schon zu Prænestini Zeiten gebräuchlich gewesen, wie man hin und wieder in seinen Sachen, und sonderlich in seinen gedruckten Offertoriis finden kan. Bey denen neuesten Practicis habe zwar nicht

 wei-

weiter nachgeſuchet, aber doch ohngefehr den berühmten Caldara, und Lotti, als Imitatores des Prænestini gefunden; und hat der letztere in einem Salve Regina folgende beſondere (mit Ziffern unter dem Baſſe angedeutete) Caſus beyſammen, die zwar nicht alle hujus loci, jedoch der Anmerckung werth ſeyn:



In dem ersten Exempel findet sich 1) über der 10ten Baſſ-Note eine, von der 5ta ſuperfl. begleitete 3a ſyncopata. In dem andern Exempel findet sich 2) über der 5ten Baſſ-Note eine von der 4ta imperfecta begleitete 6ta ſyncopata. Und über der 9ten Note dieſes Exempels folget ſo dann 3) eine Anticipatio reſolutionis 4tæ in 3am minorem. In dem 3ten Exempel aber findet man 4) über der 5ten Baſſ-Note eine Anticipatio reſolutionis 4tæ in 3am majorem, und zwar verkehret, ſo daß die 3. maj. anticipata in der höhern Stimme eintritt, und folgbar gegen die untere 4tam zu dem Baſſ, eine 7me ausmachet. Dergleichen Exempel auch bey dem Prænestini zu finden, und iſt in der Compoſition allerdings par ratio da, ob die reſolutio Diſſonantiarum von der obern oder untern Stimme anticipiret wird. Welches gewiſſe Virtuoſen wohl mercken mögen, die ſich deſſen mit allen evidenten Vernunffts-Gründen nicht wolten überzeugen laſſen, biß man ihnen endlich mit vieler Mühe und zum groſſen Glück, ein dergleichen Exempel aus des Prænestini Sachen heraus ſuchete, da war gleich der volle Reſpect da. Woraus man ſiehet, daß das præjudicium Autoritatis, und der Muſicaliſche Köhler-Glaube bey manchen mehr gilt, als alle vernünfftige raiſons. Die obigen 4. Caſus des angeführten Autoris können auch denenjenigen zu mehrer Erläuterung dienen, welche gern wieder die über einander ſtehende (4/3) proteſtiren.

§. 5.

p. 227. ad finem Notæ:

Bey fernern Nachdencken ſolcher Grillen fället mir ein, daß wenn es eine Kunſt ſeyn ſolte, man auch wohl eine brauchbare 8vam ſuperfluam, und eine ziemlich plauſible Anſchlagung einer 3. min. und maj. zugleich, ſtatuiren könte, woran mancher guter Freund vielleicht noch nicht gedacht. Ja wenn man überhaupt anfangen wolte, 2. Claves eines Semitonii minoris, in gewiſſen Fällen mit Syncopationibus der obern und untern Stimme, auff eben den Fuß zu tractiren, wie 2. Claves eines Semitonii majoris: ſo könte man noch verſchiedene Neuigkeiten entdecken, die ſich mit ſcheinbahren raiſons noch ziemlich defendiren ließen, und unſern Raritäts-Kaſten vortreflich ausſpicken würden. Alleine weg mit ſolchen barbariſchen

Dingen.

Dingen, mit deren geringschätzigen Erfindungen man sich bey verständigen, wahrhafftig weder groß machen, noch Ehre damit einlegen kan.

§. 6.

p. 239. l. 13. ad verba: **Durch die grössere Distanz die vorige Härtigkeit einiger maßen zu** evaneſciren **ſcheinet.**

Hier sage ich: Es scheinet die vorige Härtigkeit zu evaneſciren, gebe es aber vor kein gewisses Principium aus. Und da ich nach diesen die Sache reifflicher überleget, so will hiermit meine Meynung gäntzlich ändern, und ohne Limitation bey meinen obigen Principio bleiben: Daß die Verkehrung der Stimmen keine Härtigkeit gebähren könne, die zuvor nicht da gewesen, und folgbar auch keine Härtigkeit vermindern könne, die zuvor würcklich da gewesen. Aus diesen Principio folget nun, daß man die 2. Intervalla der 6. maj. ſuperfl. und 3. min. def. entweder beyde vor erträglich und zugelassen, oder beyde vor unerträglich und unzugelassen halten muß. Mit denen letztern halten es die meisten Componiſten der ältern Zeiten, mit denen ersten aber sehr wenige Neulinge. Die 2te stärckere Faction aber, welche die 6. maj. vor leidlicher hält, als die 3. min. defic. muß nun entweder ihre Meynung ändern, oder sie mit andern Fundamentis defendiren. Ich will der Sache weiter nachdencken, ein anderer thue desgleichen. Unsern Accompagniſten aber wird es nichts schaden, wenn er bey der obigen Vorschrifft bleibet, und kan er sich damit trösten, daß dergleichen harte Sätze mit der $(\frac{6}{4})$ in denen heutigen Compoſitionibus sehr selten vorkommen.

Ad Cap. 4. Sect. I.

§. 1.

p. 268. l. 2. ad verba: **im** Semiallabreve.

Es ist zwar bey uns eine fast durchgehends eingeführte Gewohnheit, diesen Tact das Semiallabreve, oder das halbe Allabreve (denn Semi, heisset: halb) zu nennen, weil dessen Noten gegen das bekante Allabreve nur die

halbe Geltung, und so zureden, das halbe Tractament haben. (Denn wie im Allabreve die 4tel tractiret werden, eben so tractiret man im Semiallabreve die 8tel: und wie im Allabreve keine vielen 8tel zugelassen sind, eben so werden im ächten Semiallabreve keine vielen 16theil zugelassen.) Nach der welschen Sprache aber muß das Wort: Semi, vor seinen Nomine und nicht vor dem Articul stehen, also heisset besagter Tact billig, wenn man accurat reden will: das Alla Semibreve. Es heisset aber eine Semibreve (im Lateinischen, Semibrevis) ein ganzer Schlag, und eine Breve (Brevis) heisset eine Note von 2. Tacten, wie sie unten zu sehen. Von eben dieser letztern Note hat das Alla Breve seinen Nahmen bekommen, weil vor Alters eine solche Note nur einen einzigen Tact im Allabreve ausmachte, wie man dieses in alten Sachen also abgezeichnet findet: Biß nachgehends dieser Tact auff die Helffte getheilet worden, so wie wir das Allabreve heut zu Tage haben. Wer sich aber wundert, wie man vor diesen eine Note von 2. gantzen Tacten habe können eine Brevem oder kurtze Note tauffen, der muß wissen, daß die Alten, Noten von 4. und 8. Tacten hatten, gegen welche eine Note von 2. Tacten als kurtz angesehen wurde:



Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis.

§. 2.

p. 292. ad Notam (o).

Wer mehr schöne Tripel-Raritäten sehen will, der suche sie in dem Frantzösischen Tractätgen eines Anonymi, genannt: La Musiqve Theoriqve & practiqve dans son ordre naturel; nouveaux principes. à Paris. 1722. In diesen schlechten Wercke citiret der Autor p. 27. alle seine gewöhnliche Tripel in folgender Reihe, womit man sich fein satt trippeln kan:

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{4}{16}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$

NB. NB. NB.

§. 3.

§. 3.

p. 332. lin. penult. ad verba: **unveränderlich bleibet.**

Daß man die gewöhnliche Menſur des Allabreve mehr anhalten, oder mehr fortjagen könne, ſolches iſt vor ſich: es heiſſet aber dieſes keine Veränderung der Menſur, ſo lange dieſe niemahls durch die gewöhnlichen Wörter: Adagio, Andante, preſto &c. darff unterbrochen werden.

§. 4.

p. 366. l. ult. ad verba: **Von niemand genau unterſuchet worden.**

Unſer Gaſparini führet ſich in dieſer Materie kurtz ab, und ſtatuiret p. 32. daß das Accompagnement der geſchwinden Noten vielen Schwührigkeiten unterworffen, und man ohne groſſe Praxi, und ohne die Compoſition ſelbſt, ſchwerlich oder gar nicht darinne reuſſiren werde. Gleichwohl iſt es doch wahr, daß ſo viele hundert, ja tauſend Accompagniſten und Organiſten die geſchwinden Noten wollen und müſſen accompagniren lernen, ohne daß man ihnen auffdringen könne, vorhero die gantze Compoſition zu erlernen, welches ein allzulanger Weg vor ſie wäre. Wie iſt alſo der Sache Rath zu ſchaffen, woſern man es nicht auff die langwierige Erfahrung allein will ankommen laſſen? Antwort: auff keine andere Arth iſt der Sache zu helffen, als daß man aus der weitläufftigen Compoſition die meiſten und gewöhnlichſten Caſus der geſchwinden Noten, ſo viel möglich, heraus ziehe, und ſie einem Anfänger nach der Reihe erkläre, wie wir in obigen Capitel mühſam verfahren haben. Wer ſich nun gleichfalß ein wenig Mühe geben, und dieſes gantze Capitel mit Fleiß durch ſtudiren, und exerciren will, der wird ſich endlich aus ſo vielen Caſibus ein eigen Judicium formiren lernen, und wird am Ende finden, daß die eingebildeten Schwührigkeiten (zumahl in einem bezifferten General-Baſſe, wie hier) lange nicht unüberwindlich ſeyn. Denn zwiſchen ſchwehr ſeyn, und unmöglich ſeyn, iſt ein mächtiger Unterſcheid, und ſind viel

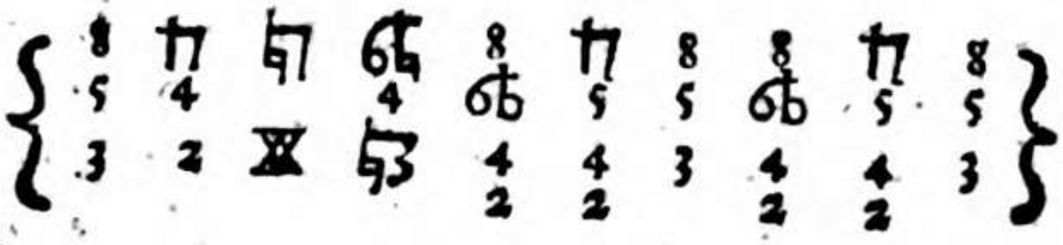
Dinge in der Music etwas schwehr und mühsam, die wir deswegen doch lernen müssen, und glücklich damit zu Ende kommen.

Ad Cap. 5. Sect. I.

§. 1.

p. 392. ad ultimos Exempli Tactus.

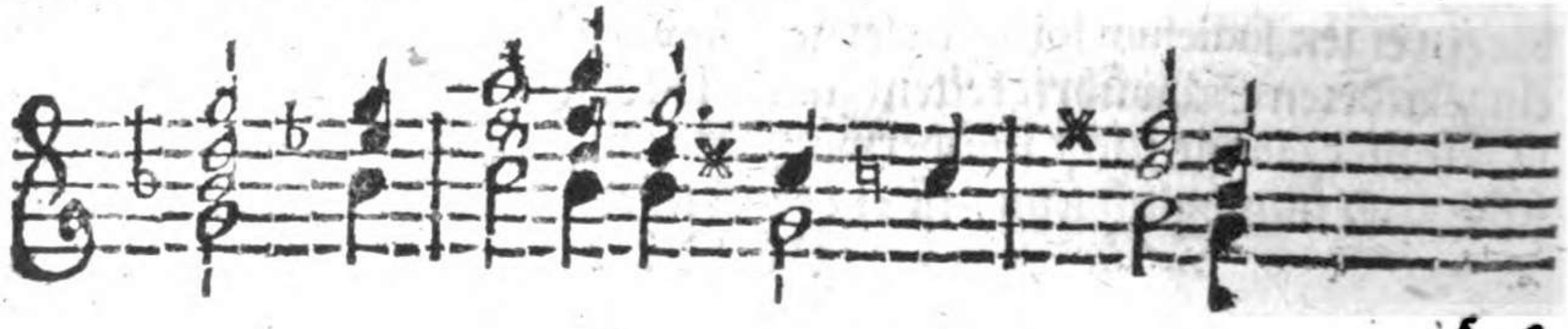
Unter dergleichen beständig liegende Basſ-Claves, worüber die obern Stimmen so mancherley Syncopationes machen, wie wir hier zum nützlichen Exercitio mit lauter gebräuchlichen Sätzen gethan, schreibet man sonst gern ein: Tasto solo, und lässet alle Ziffern weg, zum Zeichen, daß der Accompagnist nur den Basſ-Clavem alleine solle halten, ohne einziges Accompagnement, biß die Harmonie weiter gehet. Die Frantzosen nennen solches: point d' orgue; ohne Zweiffel, weil es auff Orgeln sehr gebräuchlich, dergleichen Claves lange Zeit mit dem Pedal anzuhalten, und darüber mit beyden Händen allerhand Variationes, und frembde Syncopationes zu machen. Der oben citirte Rameau giebet p. 288. über dem Clave D. und zwar in Ambitu des D. moll folgenden point d' orgue an:



§. 2.

p. 419. ad systema Notarum, 4.

Wer in dieser Zeile mit den Gängen der euserſten Stimme gegen den Basſ (welche zwar in diesen Casu, und bey einem vollstimmigen Accompagnement zu entschuldigen wären) nicht zufrieden seyn will, der setze folgendes Accompagnement an die Stelle:



§. 3.

§. 3.

p. 448. l. 5. Statt der Worte: In dem 26. Tacte wird sich dergleichen finden, setze man also:

Uber der ersten Note des 18ten Tactes anticipiret die Ober-Stimme der rechten Hand, resolutionem 7mæ, weil keine 5te allda statt haben kunte. In dem 26. Tacte findet sich wieder eine Anticipatio 4tæ.

Ad Cap. 6. Sect. I.

p. 532. Hier wollen wir überall die rationes beyfügen, wie folget:

— l. 3. ad verba: statt haben kunte. ratio: Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein cis, sondern die rechte 4te c. in ihrer Scalâ.

— l. 6. ad verba: Das Semitonium drunter haben. ratio: es haben (nach unsern obigen Speciel-Regeln c. 2. sect. 2.) so wohl die Modi major. als minores jederzeit mit dem Semitonio unter ihren Fundamental-Clave zu thun. Nun ist hier in beyden Accorden das g. der Fundamental-Clavis, also muß die Mordante mit dem fis angeschlagen werden.

— l. 9. ad verba: Zur Mordante angeschlagen. ratio: Beyde Species 8varum des g dur und g moll haben kein as, sondern die rechte 2de a. in ihrer Scalâ.

— l. 10. ad verba: Das Semitonium drunter haben. Soll heissen: Das Semitonium modi haben. ratio: E moll hat natürlich mit seinem Semitonio dis X zu thun, folgbar kan auch der Sexten-Accord g. als 3a modi. fein D. in seiner Mordante anschlagen.

— l. 13. ad verba: Zur Mordante haben. ratio. Die Species 8væ des E moll hat das fis als die rechte 2de in ihrer Scalâ, folgbar hat auch der Sexten-Accord g. als 3a modi eben diesen Ambitum.

— l. 15. ad verba: Den Ambitum Modi verändert. Denn dieſer Sexten-Accord iſt die 3a modi vom c dur. Dieſes aber hat kein fis, ſondern das f. als die rechte 4te in ſeiner Specie 8væ, alſo kan auch die 3a modi keinen andern Ambitum haben.

— l. 17. ad verba: Des Modi in Dis b. bleibet. ratio: Dieſer Modus hat das as b. als die rechte 4te in ſeiner Specie 8væ, alſo kan die 3a modi g. auch keinen andern Ambitum haben.

Ad Cap. I. Sect. II.

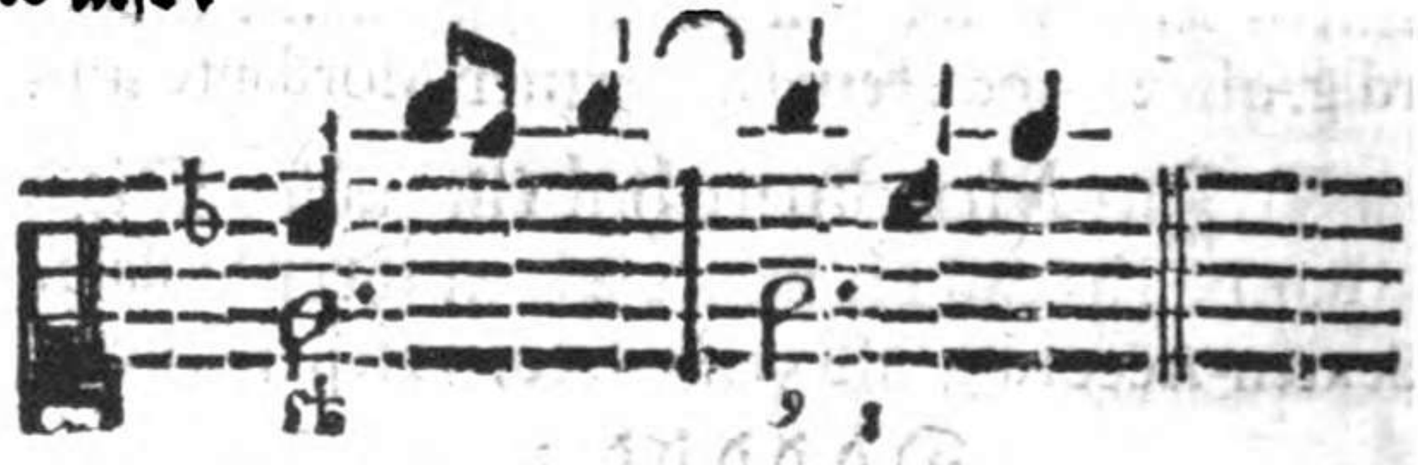
p. 298. ad §. 12.

Jedoch hat das Theatraliſche Recitativ noch dieſes beſonders, daß es ſeine Diſſonantien nicht gern über eben der Baſ-Note, ſondern lieber mit dem Anſchlag der folgenden Note reſolviret, weil dieſes harmoniöſer, das erſtere aber bey dem verſchwindenden Clavicimbal-Tone ziemlich leer ausfället. Dahero auch die p. 599. in dem andern Exempel vorkommende 76. ſelten: Die 43. 98. $\binom{8}{76}$ $\binom{98}{43}$ und dergleichen reſolutiones aber gar nicht im Recitativ gebrauchet werden. (Die Final-Cadenz 4 ✕, nach ihrer Arth, ausgenommen). Von der 76. findet man p. 679. noch zwey Exempel, davon das erſte ſehr gebräuchlich, das andere aber gleichfalß unter die ſeltenen Caſus zu rechnen.

§. 2.

p. 615. ad Exempl. 1.

Weil die andere und dritte Baſ-Note dieſes Exempels mit der obern Stimme in anſcheinenden 5ten fortgehet, welche die dazwiſchen vorfallende allzu kurtze Variation nicht wohl ſalviren mag, ſo corrigire man dieſe beyden Tacte alſo:



§. 3.

§. 3.

p. 635. l. 5. ad verba: **eine 2 ſtimmige** conſonirende Harmonie gemacht wird.

Dahero alle dergleichen conſonirende Verwechſelungen der Harmonie, (welche auch in ihrer Variation keine Diſſonanz angeben, wie oben erkläret worden) ſich beſſer vor 3. und mehr ſtimmige Sachen ſchicken, weil allda die verwechſelte Diſſonanz in einer 3ten Stimme Platz findet. Das Recitativ hingegen iſt mit dergleichen conſonirenden 2 ſtimmigen Verwechſelungen der Harmonie eher zu frieden, weil es bey ſeinen ſtets ruhenden Baſſe keinen harmoniöſen Concentum nöthig hat. Alſo würden folgende, an verſchiedenen Orthen des obigen Capitels, gegebene Exempel einer pur conſonirenden 2 ſtimmigen Verwechſelung der Harmonie, entweder in 3. und mehr ſtimmigen Sachen beſſer pariren, oder im Recitativ auff dieſe Arth beſſer ausfallen, wie wir ſie hier nach der Reihe ſpecificiren wollen. Als: Die p. 634. befindlichen zwey Exempel könten im Recitativ, beſſer alſo erſcheinen:



Das

Das p. 636. befindliche andere Exempel könte im Recitativ also lauten:



Das p. 646. befindliche andere Exempel also:



Das p. 648. zu Ende dieser Seite anfangende Exempel also:



Das p. 649. auff den 2. letzten Zeilen befindliche erste Exempel also:



§. 4.

p. 643. Kan man das andere Exempel auff folgende Arth cantabler vorstellen:



Im Recitativ könte es also lauten:



§. 5.

p. 658. Wird der Satz des andern Tactes zwar im Recitativ auch von grossen Meistern vielfältig gebrauchet, jedoch will man ihn eben nicht vor allzu legal ausgeben, weil die über der ersten Basi-Note befindliche 5ta min. nothwendig über der folgenden resolviren muß, und also 2. verbothene 5ten machet. Zur Entschuldigung aber kan dienen, daß dieser 5ten-Fehler, 1) nicht in denen 2. componirten Stimmen erscheinet, 2) im Recitativ bey einem stillstehenden Basse und verschwindenden Clavicimbal-Tone nicht hervor ragend ist, und 3) durch einen vollstimmigen Griff, im Accompagnement leicht kan verdecket werden.

§. 6.

p. 660. Die ersten 2. Exempel will man eben nicht rathen zu imitiren, die 2. letztern aber von der andern Arth sind legaler, und mehr in praxi recipiret.

§. 7.

p. 710. ad §. 79.

Man ſehe annoch folgende 2. notable Exempel der verwechſelten Generum an, davon das erſte aus einer Cantata des oben gedachten berühmten Scarlatti, das andere aber aus des Lotti gedruckten Duetti, Terzetti e Madrigali iſt.



Adagio.

con tan ti miei af - fan ni ſo - ſpi -

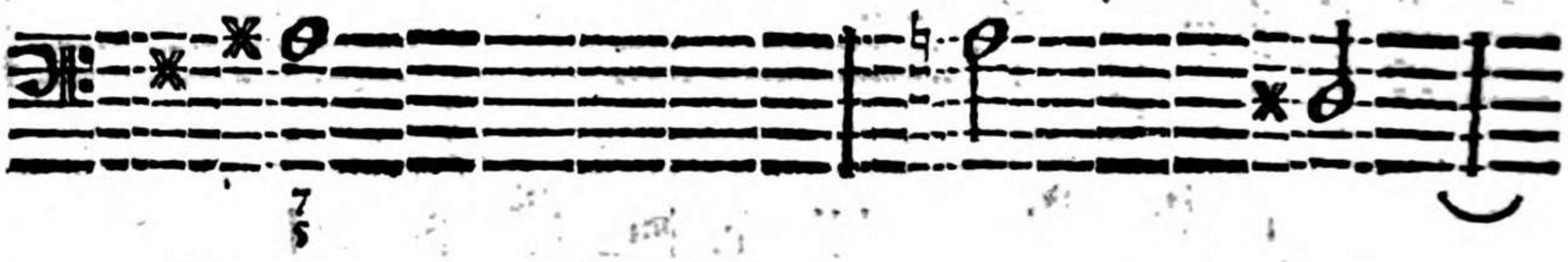
Allegr.

rar e pe - nar mi pa - re aſſai

Adagio.

con tan ti miei af-









Ad Cap. 2. Sect. II.

§. 1.

p. 743. l. 6. Zu Ende ſetze man hinzu:

Sexta maj. aber, und nicht minor muß es ſeyn, weil es ſonſt wieder das Principium Reg. 1. ſpec. lieffe, vermöge deſſen man mit dem Semitonio modi zu thun hat.

§. 2.

§. 2.

p. 760. §. 20. l. 1. ad verba: **Den natürlichen** Ambitum modorum.

Hier müssen wir anmercken, daß man insgemein durch den Ambitum modorum **zweyerley verstehen kan. 1) Verstehet man dadurch die richtige** Speciem 8væ Bassi seu Baseos **eines jedweden** Modi, **nebst seiner darüber gehörigen natürlichen** Harmonie, **wie sie oben biß auff §. 20. erkläret worden, und in denen** Schematibus p. 746. seqq. **zu ersehen ist. 2) Verstehet man auch dadurch die gewöhnlichen** Digressiones **oder Neben-Tone eines Haupt-Modi, wohin dieser** regulariter **auszuweichen pfleget. Und dieses ist eben der** regulirte Ambitus modorum **der alten, wie er oben in folgenden §. §. erkläret wird, und aus denen alda beygefügten** Tabellen **zu ersehen ist. Die Worte und Umbstände aber geben es von sich selbst, ob man hier und dar von dem** Ambitu **der natürlichen** Harmonie, **oder von denen Ausweichungen der** Modorum **redet.**

Ad Cap. 3. Sect. II.

p. 779. in Nota (c) ad verba: **selten gebrauchet.**

Ich wolte fast sagen: Niemahls (nach meinen Gusto) **wofern nicht nach der** $(\frac{6}{4})$ **die** $\{\frac{7}{4}_{2}\}$ **folget, wie in denen vorhergehenden** Exempeln p. 778. **geschehen. Und ob gleich das** p. 779. **angeführte andere** Exempel **im** Recitativ **gar öffters gebrauchet wird, so wolte ich doch lieber statt der** $(\frac{6}{4\flat})$ **die** $\{\frac{7}{4\flat}_{2}\}$ **dazu anschlagen, und das in der Singestimme befindliche** D. **welches zu** contradiciren **scheinet, vor eine blosse** Tour **der** Melodie **annehmen, welche im** Recitativ **keine eigene** Harmonie **ausmachet.**

Ad Cap. 4. Sect. II.

p. 807. l. ult. streiche man die Worte aus: Diese zu vermeiden, nimmet man nun in besagten Casu den Accord $\{^{7}_{4}_{2}\}$ dessen Fundament allbereit. Und setze statt derselben folgende Worte: Das Fundament aber des besagten Accordes ist allbereit.

Ad Cap. 5. Sect. II.

§. 1.

p. 846. §. 8. l. 5. ad verba: Gradus der Verwandschafft brechen will.

Aus diesen Principiis kan man Gewissen seichten Componisten gar deutlich demonstriren, daß es gar nichts unnatürliches sey, wenn z. E. eine Aria sich in der 2da modi maj. oder in der 7ma modi min endiget. Denn eben dieses sind die, einander am nechst verwandten Tone oder Modi, wie man sie in unsern Circul überall neben einander liegen findet. Hingegen hat wohl noch kein fundamentaler Componist statuiret, daß eine dergleichen Aria in der 2da modi min. oder in der 7ma modi maj. sich endigen könne. Denn aus unsern Circul ersehen wir, daß in dem ersten Casu 3. Modi, und in dem andern Casu 4. Modi dazwischen liegen, welches vor das Ohr ein allzugrosser Sprung ist, worauff das Da Capo der Arie, sich nicht mehr schicket.

§. 2.

p. 856. ad Systema Notarum 3. & 4.

Diese 2. Noten-Systemata sind mit einem b. moll vorgezeichnet, welches die 2. vorhergehenden Systemata nicht haben. Weil nun in diesen und folgenden Exempeln sich öffters bey Anfang der Systematum bald ein

ein x bald ein b. mehr oder weniger findet, welches den Modum und das Accompagnement gantz und gar verändert, so muß man hierauff besondere Acht haben, wofern man sich in der Probe der Exempel nicht confundiren will. Wer darinne sicher zu gehen verlanget, der kan in seinem Exemplar an folgenden specificirten Orthen dergleichen neue Bezeichnungen zu Ende der vorhergehenden Systematum mit anhängen, auff Arth, wie p. 889. zu Ende der 2. ersten Systematum, und p. 890. zu Ende der 2. letzten Systematum, im Druck observiret worden. Dergleichen kan nun geschehen:

p.	856.	zu Ende der	2 ersten	Noten-Systematum.
	ibid.		2 letzten	
	857.		2 letzten	
	863.		2 mittlern	
	865.		2 letztern	
	866.		2 mittlern	
	871.		2 mittlern	
	872.		2 ersten	
	881.		2 ersten	
	ibid.		2 mittlern	
	ibid.		2 letzten	
	889.		2 letzten	

§. 3.

p. 884. l. 8. ad finem.

Es giebet zwar noch eine Arth von Krebsen, durch welche man in einigen auserlesenen Casibus, ohne Verletzung des Gehöres viele Modos auff einmahl überspringen, oder weit entfernte Tone jählings verwerffen kan, wie wir in der Einleitung p. 28. vom Recitativ gedacht. Allein weil diese, in heutiger praxi annoch dunckle und rohe Materie auff gantz andern Principiis beruhet, und einer weitläufftigen Ausarbeitung bedarff,

bedarff, so müssen wir solches nothwendig biß auff andere Gelegenheit verspahren.

§. 4.

p. 913. §. 34. l. 12. ad verba: **glücklich anzuführen.**

Zu dergleichen Anleitung und wichtigen Exercitio lassen sich die oben p. 763. seqv. angeführten Schemata des Gasparini und Rameau nicht gebrauchen, weil die Basi-Noten besagter Schematum (wie allda gedacht) sich nicht willkührlich verwechseln lassen, folgbar man die Harmonie derselben nicht frey versetzen, und verlängern kan, wie wir mit unsern Schematibus gethan.

Ad finem Cap. ult.

Man lege mir es vor keine tadelhaffte Ambition aus, wenn ich zum Beschluß dieses Werckes errinnere, daß bißher in mehr, als einem gedruckten Tractat der Mißbrauch vorgangen, daß man bey Benennung der beyden Dreßdenschen Capellmeister Schmid und Heinichen dem ersten den Titel als Ober-Capellmeister beygeleget. Weil nun der letztere sich niemahls hat unter einen Ober-Capellmeister rangiren lassen, auch der erstere (aller andern raisons zugeschweigen) es so gar nicht einmahl prætendiret, und sich deshalber öffentlich erkläret: als hat man hiermit gute Freunde in ihrer Meinung desabusiren wollen.

Regi-